Simone Aliprandi

Capire il copyright
Percorso guidato nel diritto d'autore

www.copyleft-italia.it/libro3

Ordina la tua copia cartacea del libro dal sito www.copyleft-italia.it/libro3

EDIZIONE:
PrimaOra soc. coop. a r.l. - www.primaora.it
Lodi, aprile 2007

STAMPA:
Grafiche Lama (Piacenza)

PROMOSSO DA
www.copyleft-italia.it

IN COLLABORAZIONE CON
Comune di Modena - Provincia di Modena - Chorus Partners

PROGETTO GRAFICO: Simone Aliprandi

ISBN: 978-88-901724-7-2

DISCLAIMER

La versione digitale dell'opera e maggiori informazioni
sull'iniziativa editoriale, sulle iniziative di formazione connesse e
sui canali di distribuzione del libro sono disponibili
al sito **www.copyleft-italia.it/libro3**.

Questo libro è stato ideato appositamente per essere distribuito
in circuiti alternativi, fra cui principalmente la vendita on-line
attraverso operatori specializzati. Lo stesso prezzo di copertina è stato
ponderato proprio per tenere conto delle eventuali spese di spedizione.
Comprare libri da Internet è un modo sicuro e veloce
per entrare in possesso di opere di valore che spesso, però,
è difficile trovare normalmente nelle librerie.

Ordina la tua copia cartacea del libro dal sito www.copyleft-italia.it/libro3

INDICE SOMMARIO

CAPITOLO SECONDO
LE LOGICHE DEL DIRITTO D'AUTORE

CAPITOLO TERZO
IL FUNZIONAMENTO DEL DIRITTO D'AUTORE

PRESENTAZIONE

Questo libro nasce direttamente dall'esigenza di avere un testo sintetico di riferimento per le varie iniziative di formazione con cui mi sono trovato a collaborare.

In questi anni ho avuto modo di tenere seminari e conferenze dedicate al mondo del copyleft e degli approcci alternativi alla proprietà intellettuale classica e costantemente ho avvertito una necessità di informazione di base relativa più che altro ai concetti essenziali del diritto industriale (prima ancora di affrontare una loro critica e reinterpretazione post-moderna). Questo - a ben vedere - non sarebbe stato indispensabile se i seminari e le conferenze si fossero sempre tenuti nelle facoltà di giurisprudenza o di economia, dove tali principi di base rientrano nei piani di studi istituzionali; diversa è invece la situazione nel caso di ambienti più compositi e differenziati come le associazioni culturali, gli enti pubblici (nello specifico, i sistemi

bibliotecari e archivistici, in cui prevale una formazione letteraria), l'editoria indipendente e la comunicazione web.

Infatti, ciò a cui si è assistito negli ultimi anni è una crescente curiosità sui temi del diritto d'autore e del diritto delle comunicazioni in generale anche in ambienti diversi da quelli tradizionalmente preposti a questo tipo di materie; è un'altra conseguenza dell'impatto che ha avuto il nuovo modo di comunicare, fare cultura, fare informazione derivante dalla rivoluzione digitale e telematica. Ora tutti coloro che in qualche modo partecipano a questo affascinante mondo chiamato "società dell'informazione" si sentono chiamati ad affrontare problematiche anche di natura giuridica, che però la loro formazione normalmente non prevedrebbe.

Ecco come nasce l'idea di un manuale di base come questo, in cui vengono affrontati anche concetti davvero essenziali (come quelli del capitolo primo) fino a guidare il lettore negli aspetti più tecnici della materia. Il tutto utilizzando un linguaggio il più possibile semplice ed accessibile, ma pur sempre rigoroso e preciso.

Ovviamente, la lettura di alcuni paragrafi (soprattutto quelli del capitolo primo) potrà apparire banale o addirittura superflua per coloro che hanno avuto già modo di conoscere i principi della teoria generale del diritto; e forse ai puristi della scienza giuridica alcuni passaggi potranno apparire come eccessive semplificazioni dei problemi. Mi scuso dunque con costoro per lo scandalo che queste pagine potranno eventualmente creare ai loro occhi e li invito tuttavia a cogliere appieno il senso di questa pubblicazione, il cui intento divulgativo spero possa essere dai più apprezzato.

Simone Aliprandi, marzo 2007

RINGRAZIAMENTI.

Agli sponsor di questa iniziativa; oltre che come enti, come persone. Persone che mi hanno subito trasmesso la loro disponibilità e il loro entusiasmo nel sostenere le mie iniziative di divulgazione e formazione.

A Paolo Onesti, non solo ottimo correttore di bozze, ma anche utile consigliere nella stesura del libro.

A tutti coloro che vorranno collaborare all'opera di divulgazione che da qualche hanno ho intrapreso nell'ambito delle nuove frontiere per il diritto d'autore. Dunque a coloro che vorranno organizzare eventi, conferenze, seminari, corsi di formazione in cui poter approfondire questi aspetti, nonché a coloro che si impegneranno per la diffusione di questo e degli altri miei libri.

Una pubblicazione sul tema del *copyright* che esce con licenza *copyleft*: tutt'altro che una contraddizione, si tratta invece di un chiaro sintomo della complessità propria oggi del mondo della cultura e delle biblioteche, sulla quale è sembrato opportuno gettare luce per orientare i comportamenti degli operatori e di un pubblico più ampio sicuramente interessato. Se a lungo il campo di interesse per il diritto d'autore in biblioteca si è limitato alla produzione a stampa, libri e poi periodici, da qualche tempo ha fatto il suo ingresso la musica, e poi in successione gli altri tipi di documenti che si sono guadagnati un posto sugli scaffali: video, DVD, CD-Rom, documenti elettronici, oltre a porre nuovi problemi tecnici di conservazione e catalogazione, richiedono anche una riconsiderazione in chiave attuale del diritto d'autore per un corretto servizio al pubblico.

A noi tutti sono care espressioni come copyleft ed open content, ma certamente non è possibile circoscrivere in questo ambito i materiali offerti all'utente dei servizi: si tratta quindi innanzitutto di *capire* - come sottolinea il titolo della pubblicazione - e poi di agire per utilizzare ogni metodo corretto per allargare le opportunità che si possono offrire.

Come spesso succede, leggi e norme sono state emanate su questi temi, ma richiedono costante interpretazione e aggiornamento perché la realtà corre più veloce dei processi codificati.

Per questi motivi il Centro di documentazione della Provincia

di Modena, nell'ambito del proprio intervento rivolto al sostegno ed alla valorizzazione delle biblioteche del territorio ed all'aggiornamento del personale, ha ritenuto opportuno inserire nel proprio piano formativo una puntata sul diritto d'autore, di cui questa pubblicazione è supporto, spunto di approfondimento ed utile occasione di confronto per i bibliotecari impegnati ogni giorno nell'attuazione, nel rispetto del diritto d'autore, della vocazione della biblioteca come luogo di accesso alla conoscenza ed alle informazioni, ma anche alle idee ed alle opere dell'immaginazione, espresse attraverso i più diversi supporti.

E per questi stessi motivi le Biblioteche del Comune di Modena hanno volentieri collaborato, essendo impegnate a offrire servizi il più possibile aggiornati e quindi appetibili per un pubblico giovane ed esigente. La scommessa per loro in quanto servizio pubblico è diversificare quanto più possibile l'offerta per "irretire" tutti i possibili interessati, e ricercare quindi le interpretazioni normative che vadano nella direzione della massima fruibilità, nel rispetto comunque dei diritti di editori e autori.

Raffaella Manelli

Direttrice del Centro
di documentazione
della Provincia di Modena

www.cedoc.mo.it

Meris Bellei

Direttrice delle Biblioteche
del Comune di Modena

www.comune.modena.it/biblioteche

CAPITOLO PRIMO

PREMESSE CONCETTUALI

0. - LE FONTI DEL DIRITTO

Innanzitutto è necessaria una premessa di tipo terminologico. Nel linguaggio giuridico, quando si parla genericamente di "diritto" ci si riferisce a quella particolare scienza sociale che si occupa di disciplinare e regolamentare i rapporti fra gli individui attraverso norme e principi giuridici. Il concetto è così ampio che i giuristi preferiscono differenziarlo in ambiti più definiti a seconda della provenienza e della forma con cui norme e principi si manifestano. Si parla dunque di "**legge**" in riferimento ai testi normativi emanati da apposite istituzioni politiche (Stato, Regioni, organismi sovranazionali); si parla di "**giurisprudenza**" in riferimento alle pronunce dei giudici su questioni concrete (che possono comunque servire come indicazione per il trattamento di altri casi simili); si parla invece di "**dottrina**" in riferimento alle opinioni autorevoli (più o meno condivise) degli studiosi del diritto in merito alle varie problematiche giuridiche;

infine si considerano come fonte di diritto anche gli usi e le consuetudini generalmente riconosciute in una determinata realtà sociale.

Dunque, qualsiasi problema di rilevanza giuridica può essere risolto attingendo a tutti e quattro questi ambiti, rispettandone l'ordine gerarchico con cui sono stati presentati. S'intende cioè che gli usi potranno essere valido riferimento solo qualora legge, giurisprudenza e dottrina non forniscano elementi sufficienti; la dottrina potrà essere indicata a sostegno delle proprie ragioni solo qualora legge e giurisprudenza non abbiano già trattato in modo esauriente l'argomento. Perciò, tendenzialmente i due principali ambiti di riferimento sono rappresentati dalla legge (intesa in senso ampio anche come decreti, regolamenti, ordinanze...) che ha il compito di indicare i principi con cui l'autorità legislativa intende disciplinare un determinato fenomeno; e dalla giurisprudenza che indica in modo più flessibile e preciso come vanno trattate di volta in volta le concrete situazioni. Legge e giurisprudenza svolgono un compito complementare e, a seconda dei diversi ordinamenti giuridici, hanno un diverso equilibrio e un diverso rapporto di prevalenza fra loro.

1. - Diritto privato e diritto pubblico

Un'essenziale dicotomia concettuale che è importante apprendere prima di affrontare lo studio di qualsiasi materia giuridica è quella fra diritto pubblico e diritto privato.

Non si tratta di due "tipi di diritto" diversi ma più che altro di due modalità diverse con cui il diritto regola la realtà sociale. Nel caso del diritto pubblico, il privato cittadino deve in qualche modo relazionarsi con un'istituzione pubblica nel rispetto di norme prestabilite. Nel caso invece del diritto privato, i cittadini regolano fra loro i rapporti giuridici sulla base di una certa libertà di gestione delle proprie prerogative.

Così esposta tale classificazione risulta sicuramente troppo semplicistica e potrebbe (a ragione) far inorridire i puristi della teoria generale del diritto. Facciamo perciò alcuni esempi per comprendere meglio il concetto e per distinguere quando ci troviamo nella sfera d'influenza del diritto pubblico piuttosto che in quella del diritto privato.

Tipico esempio di un ambito che fa capo alla sfera del **diritto pubblico** è quello del funzionamento degli apparati pubblici (statali, regionali, locali): norme di diritto pubblico per eccellenza sono infatti le norme costituzionali con le quali si definiscono le competenze dei soggetti di un apparato statale. Altro esempio paradigmatico è quello del diritto amministrativo con il quale si regolano i rapporti concreti fra i vari enti pubblici e fra questi e i privati cittadini: si pensi alla regolamentazione di servizi pubblici come trasporti, sanità, istruzione, telecomunicazioni. Ulteriore esempio può essere quello del diritto processuale (in senso stretto) nel quale si dettano le norme procedurali con cui devono svolgersi i processi di fronte alle autorità giudiziarie. Infine, l'esempio del diritto penale, il quale, pur agendo sempre nei confronti di un soggetto privato, ha la principale funzione di tutelare l'ordinamento da comportamenti che possono danneggiarne l'equilibrio sociale (ovvero, i reati): tale tutela - come si vedrà meglio - necessita sempre l'intervento di una istituzione pubblica nel ruolo di autorità inquirente e avviene sempre rigorosamente attraverso la statuizione per legge di quali siano questi comportamenti pericolosi e di quali siano le modalità di punizione e repressione più opportune.

Esempi classici attinenti alla sfera del **diritto privato** sono i rapporti di famiglia (matrimonio, divorzio, successioni; adozione, riconoscimento e mantenimento di figli), i rapporti di tipo "reale" (possesso, proprietà, usufrutto, superficie), le garanzie (pegno, ipoteca, fideiussione). Ad ogni modo, la più antica e più comune forma di applicazione del diritto privato è quella

dell'attività contrattuale: quando compriamo il giornale, quando beviamo un caffè al bar, quando saliamo su un taxi, stiamo svolgendo (anche se spesso inconsapevolmente) azioni che hanno una rilevanza dal punto di vista giuridico; tuttavia (e per fortuna!) non c'è bisogno che ogni nostra azione di quel tipo sia autorizzata o regolamentata da un'istituzione pubblica. Infatti esistono delle norme comunemente acquisite e riconosciute nelle società moderne (il cosiddetto "diritto comune") che ci permettono di attribuire efficacia giuridica a tali nostre azioni.

Se entriamo in edicola e chiediamo un giornale, è naturale ed implicito che l'edicolante si aspetti la monetina in cambio, indipendentemente dal fatto che noi ci siamo preventivamente messi a contrattare con lui sulle modalità di questo scambio di beni. Ciò non toglie che abbiamo comunque messo in atto un contratto. E il contratto - è questo uno dei principi cardine del diritto in generale - "ha forza di legge fra le parti" (art. 1372 Cod. Civ.): nel senso che le parti che hanno concluso un contratto sono tenute a rispettarne le condizioni, come tutti i cittadini di uno Stato sono tenuti a rispettarne le leggi.

Le parti, tra l'altro, godono di una certa autonomia in merito a come regolare i loro rapporti giuridici; infatti un altro principio fondamentale è quello per cui "le parti possono liberamente determinare il contenuto del contratto" (art. 1322 Cod. Civ.), purché rispettino i limiti imposti dalla legge. Ecco che così, con questa ultima precisazione, ci si sposta di nuovo nella sfera del diritto pubblico, il quale attraverso la legge e il controllo dell'autorità giudiziaria è chiamato idealmente a tracciare i limiti entro cui può esprimersi l'autonomia contrattuale, ovvero entro cui i privati cittadini possono regolare autonomamente i loro rapporti.

2. - DIRITTO CIVILE E DIRITTO PENALE

L'altra grande distinzione concettuale che è importante affrontare onde evitare pericolose confusioni è quella fra diritto civile e diritto penale.

Nell'immaginario di coloro che non hanno nozioni giuridiche di base è forse difficile tenere ben distinte le due sfere; soprattutto si fa fatica a percepire appieno la differenza concettuale fra illecito di tipo civile e illecito di tipo penale.[1] Si tende infatti a considerare in modo univoco e monolitico il concetto di "**illecito**" inteso grossolanamente come "qualcosa che non si può fare"; e di riflesso si tende ad identificare nelle forze dell'ordine il soggetto genericamente preposto a controllare il rispetto delle regole. Ma basta far propria la dicotomia sopraesposta fra diritto pubblico e diritto privato per capire che non si può trattare il fenomeno in questo modo senza incorrere in evidenti goffaggini. Infatti se diamo per acquisito che esiste un'ampia sfera di rapporti giuridici di cui sono i privati cittadini a decidere autonomamente la regolamentazione (diritto privato), è facile intuire come non può essere una denuncia ai Carabinieri a tutelarci dalla violazione di un contratto che abbiamo stipulato e che abbiamo redatto di nostra iniziativa.

Cerchiamo di cogliere meglio questa basilare distinzione attraverso alcuni esempi pratici.

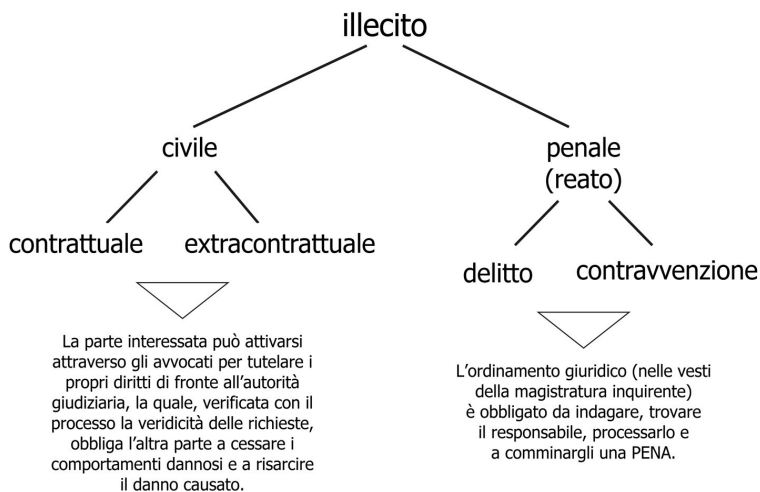
Il **diritto civile** si struttura in una serie di strumenti legali con cui i privati cittadini possono tutelare i propri interessi. Quando il soggetto di un rapporto giuridico vede violato (o messo in pericolo) un suo diritto da parte di altri soggetti, può attivarsi

1 - Non è raro sentire nelle discussioni "da bar" frasi come "quel tizio mi deve dei soldi: prima o poi vado dalla Polizia", oppure "quel tale mi ha tamponato in auto: adesso lo denuncio". Perciò non è da escludere che gli agenti di polizia giudiziaria si trovino regolarmente a dover spiegare ai cittadini che certe questioni non vanno poste alla loro attenzione quanto piuttosto a quella di un avvocato, o di un giudice, o di un ufficio reclami di qualche ente (o di un difensore civico eventualmente).

attraverso questi strumenti legali per far cessare il comportamento dannoso/pericoloso e per essere risarcito del danno subito. L'iniziativa per questo tipo di tutela (tutela civile) è dunque normalmente della parte interessata.

Il **diritto penale** invece si basa (come premesso poco fa) sull'individuazione da parte del legislatore di quali comportamenti costituiscano un **reato** (vocabolo che equivale a "illecito penale", perciò dire - come spesso si sente nel linguaggio giornalistico - "reato penale" è solo una tautologia e un appesantimento lessicale). Il controllo e la repressione di questi comportamenti spetta esclusivamente all'autorità giudiziaria, la quale, servendosi del tramite delle forze dell'ordine, svolge le indagini necessarie, individua il responsabile, ne verifica la colpevolezza attraverso un regolare processo e applica al caso la pena prevista dalla legge. In questo meccanismo il privato cittadino che voglia attivarsi per la realizzazione di una tutela di tipo penale non può fare altro che segnalare il fatto all'autorità inquirente e mettersi a disposizione di questa come testimone dei fatti.

E' importante, infine, tenere presente che il confine fra tutela civile e tutela penale non è netto: spesso infatti le due tutele possono sovrapporsi. Ad esempio, buona parte dei reati fa sorgere in capo al loro autore anche una responsabilità di tipo civile nei confronti della parte che ha subito il reato; e la lesione di alcuni diritti di tipo privato, quando il comportamento lesivo è portato all'eccesso, possono integrare anche un reato.

Approfondiremo meglio questi aspetti proprio in materia di diritto d'autore, dove appunto non è difficile verificare una convivenza fra norme e tutele di tipo civile e norme e tutele di tipo penale.

3. - LO STUDIO DELLA MATERIA

3.1. - Classificazioni

Nell'organizzazione universitaria italiana, fino a pochi anni fa, il diritto d'autore tendenzialmente non esisteva come materia a sé; solo dopo la riforma che ha introdotto un sistema basato su esami esami più brevi/numerosi e crediti formativi, in alcuni corsi universitari è comparso come materia vera e propria.

Fino a quel momento esso veniva studiato nell'ambito del **Diritto industriale**: materia in cui si trattano tradizionalmente anche i brevetti, i marchi, la concorrenza fra imprese, il diritto della pubblicità e negli ultimi anni anche il diritto legato alle nuove tecnologie informatiche (contratti telematici, privacy, gestione delle reti). Alcuni preferiscono raggruppare le tre aree tematiche del diritto d'autore, del diritto dei brevetti e quello dei marchi sotto la voce "Diritto della proprietà intellettuale", ma altri contestano questa scelta per ragioni di tipo dogmatico-dottrinale avanzando la critica che l'idea di "**proprietà**

intellettuale" sia una forzatura concettuale. Si parla dunque più agevolmente di "**proprietà industriale**", anche se questo concetto non riesce a comprendere tutte le attività cui le tre aree tematiche si rivolgono. D'altro canto è possibile anche sentir parlare di Diritto della concorrenza, concetto ancor più ampio di quello di Diritto industriale, proprio perché richiama alla mente non solo rapporti giuridici che hanno uno stretto legame con l'attività industriale ma anche tutto il settore dei cosiddetti beni immateriali e il mercato dei servizi.

3.2. - L'assetto normativo italiano

Questa struttura sistematica e divisione degli ambiti tematici si riflette nella normativa di riferimento. Fino a pochi anni or sono, ci si trovava di fronte alla seguente situazione: il Regio Decreto n. 1127 del 1939 (*Testo delle disposizioni legislative in materia di brevetti per invenzioni industriali*) era il testo legislativo principale in materia di brevetti; la Legge n. 633 del 1941 (*Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*) era il testo legislativo principale in materia di diritto d'autore; il Regio Decreto n. 929 del 1942 (*Testo sulle disposizioni legislative in materia di marchi registrati*) era il testo legislativo principale in materia di marchi.

Nel 2005 è però sopravvenuta una riforma che ha accorpato le discipline relative ai brevetti e ai marchi in un unico testo chiamato comunemente "*Codice della proprietà industriale*" e più precisamente Decreto Legislativo n. 30 del 2005.

3.3. - La normativa specifica sul diritto d'autore

In fatto di diritto d'autore, il testo legislativo di riferimento resta tutt'oggi la già citata **Legge 633/1941**, che d'ora in avanti indicheremo con l'acronimo LDA (Legge Diritto Autore). Essa ovviamente non è rimasta immutata dal 1941 ma ha subito nel corso degli anni cospicui interventi di riforma e di integrazione, soprattutto dietro la spinta della normativa europea; è il caso di

ricordare principalmente: Decreto Lgs. n. 518/1992 (*Attuazione della direttiva 91/250/CEE relativa alla tutela giuridica per i programmi per elaboratore*), Decreto Lgs. n. 154/1997 (*Attuazione della Direttiva 93/98/CEE concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi*), Decreto Lgs. n. 169/1999 (*Attuazione della Direttiva 96/9/CEE relativa alla tutela giuridica delle banche dati*), Legge 248/2000 (*Nuove norme di tutela del diritto d'autore*), Decreto Lgs. n. 95/2001 (*Attuazione della direttiva 98/71/CE relativa alla protezione giuridica dei disegni e dei modelli*), Decreto Lgs. n. 68/2003 (*Attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione*), Decreto Lgs. n. 140/2006 (*Attuazione della direttiva 2004/48/CE sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale*).

3.4. - Diritto d'autore e brevetto

Come è già facile intuire da questa introduzione allo studio della materia, è un grave errore (seppur molto ricorrente) confondere diritto d'autore e brevetto. Si tratta di due strumenti di tutela ben distinti, con differenti caratteristiche e con diversi campi di applicazione: il diritto d'autore attiene alla sfera delle opere dell'ingegno (concetto su cui ci soffermeremo più avanti), mentre il brevetto attiene alle invenzioni industriali. Sono solo casi eccezionali gli ambiti in cui è possibile (anche se non sempre opportuna) una sovrapposizione fra tutela di diritto d'autore e tutela brevettuale (esempio tipico, su cui è ancora aperto il dibattito giuridico: il software).

Per meglio cogliere le differenze essenziali fra il concetto di brevetto e quello di diritto d'autore, è possibile ricorrere al seguente schema.

	DIRITTO D'AUTORE	BREVETTO
oggetto della tutela	opere dell'ingegno di carattere creativo	invenzioni, modelli di utilità, varietà vegetali
acquisizione del diritto	automaticamente con la creazione dell'opera	attraverso una procedura di registrazione presso appositi uffici
requisiti per la tutelabilità	carattere creativo (originalità + novità)	attività inventiva, novità, applicazione industriale, liceità
durata della tutela	70 anni dalla morte dell'autore	20 anni dalla registrazione

4. - Il diritto d'autore nel sistema internazionale

4.1. - Sistemi giuridici differenti

E' evidente quanto una materia come il diritto d'autore (e in generale il diritto industriale) non possa essere trattata in un'ottica puramente nazionale; sarebbe solo sintomo di miopia intellettuale. Soprattutto negli ultimi decenni in cui le tecnologie informatiche e telematiche hanno abbreviato (o addirittura azzerato) tempi e distanze geografiche. Questo aspetto crea non pochi problemi dal punto di vista giuridico, dato che non sempre i sistemi giuridici dei vari paesi coinvolti nel mercato globale delle opere dell'ingegno hanno le stesse caratteristiche di base o la stessa sensibilità nei confronti delle varie problematiche emergenti.

4.2. - Diritto d'autore e copyright

La delicatezza del problema si avverte già riflettendo sulla terminologia comune, dove si tende ad usare indifferentemente

"diritto d'autore" o "copyright", come se l'uno fosse la traduzione letteraria dell'altro. Invece non è affatto così: esiste una differenza sostanziale fra i due concetti.

Possiamo laconicamente dire che il concetto di diritto d'autore è più ampio rispetto a quello di copyright. Il copyright tipico degli ordinamenti giuridici di matrice anglo-americana (i cosiddetti sistemi di "common law") è nato con l'insito scopo di promuovere l'industria culturale. Basta analizzare l'etimologia del termine per capire che esso si rivolge principalmente al "diritto di copiare", quindi al diritto di riprodurre e distribuire sul mercato copie di un'opera. Da questo deriva che il copyright ha una particolare vocazione a tutelare *ante omnia* l'interesse del soggetto imprenditoriale che si preoccupa di investire sulla commercializzazione dell'opera (l'editore, il produttore, etc.).

Il diritto d'autore italiano (e - pur con alcune differenze - quello dei paesi dell'Europa continentale, cioè i cosiddetti sistemi di "civil law") fa un passo in più. Anche in questo caso l'analisi semantica ci aiuta a capire che l'attenzione della normativa si sposta verso la sfera dell'autore, il quale, anche dopo un'eventuale cessione dei diritti patrimoniali sull'opera, può conservare un certo controllo sulla stessa. Questo perché (come avremo modo di approfondire) il diritto d'autore prevede in capo all'autore un fascio di diritti più ampio, ovvero diritti relativi alla sfera più personale dell'autore, al quale si riconosce che l'opera da lui creata porta con sé anche un valore aggiunto rispetto al mero valore commerciale: un valore di tipo "morale", come vedremo più avanti.

4.3 - L'armonizzazione internazionale

Di fronte a questo scenario piuttosto complesso ci si chiede come debba comportarsi l'autore o il fruitore di un'opera dell'ingegno; cioè ci si chiede principalmente a quale sistema giuridico si dovrà fare riferimento per conoscere la disciplina

applicabile. In questo come in moltissimi altri campi del diritto le autorità politiche dei vari stati interessati si attivano per cercare il più possibile di far interagire i loro assetti normativi e di avvicinare sempre di più quantomeno i principi fondamentali che ispirano le varie leggi di settore: ciò avviene attraverso la stipula di trattati e convenzioni internazionali che gli stati si impegnano a rispettare[2].

Dunque anche in ambito di diritto industriale attraverso questi strumenti di diritto internazionale si procede costantemente ad un'opera di avvicinamento reciproco fra le due concezioni di diritto d'autore e di copyright. Il resto lo ha fatto il processo di globalizzazione dei mercati (compreso il mercato dei contenuti coperti da copyright) che nella maggior parte dei casi ha esportato il modello americano anche nei paesi di *civil law*[3].

---

2 - Non è un caso infatti che - come abbiamo visto - gran parte delle riforme in materia di diritto d'autore siano state incentivate da direttive europee mirate esplicitamente all'armonizzazione dei sistemi.

3 - Ad esempio, ormai anche gli editori italiani che non molti decenni fa apponevano sulle loro opere la dicitura “proprietà letteraria riservata” ora scrivono “Copyright © 2007 – all rights reserved”.

CAPITOLO SECONDO

LE LOGICHE DEL DIRITTO D'AUTORE

1. - LE ORIGINI DEL DIRITTO D'AUTORE

1.1. - Prima del diritto d'autore

Nella storia dell'umanità il diritto d'autore è un'invenzione relativamente recente. I grandi autori dell'antichità non firmavano contratti di edizione per pubblicare le loro opere; eppure possiamo disporre di un immenso bagaglio culturale fatto di testi letterari, opere pittoriche, sculture, musiche popolari.

Se si ha presente anche solo a grandi linee la struttura socio-economica delle grandi civiltà classiche, possiamo dire che gli artisti e gli intellettuali riuscivano a vivere della loro arte, ma non certo per le percentuali sulle vendite delle copie delle loro opere, quanto piuttosto grazie ai rapporti per così dire clientelari che riuscivano a crearsi: in sostanza, ciò che generalmente viene chiamato "mecenatismo". Dimostrando di essere un buon pittore, era più facile per l'artista che il potente di turno lo ospitasse presso la sua corte e che gli commissionasse nuove

opere; dimostrando di essere un esperto scrittore, era più facile per l'intellettuale che un ricco signore lo incaricasse di occuparsi dell'istruzione dei suoi figli. La storiografia greca e latina è piena di esempi come questi.

Inoltre, nella maggior parte dei casi, le opere letterarie degli autori venivano riprodotte in pochissime copie a mezzo di copiatura manuale (i famosi scribi e amanuensi), anche in quel caso su commissione di coloro che potevano disporre di una biblioteca e che soprattutto potevano permettersi di retribuire tale dispendioso lavoro di riproduzione.

Ad ogni modo, è certo che in tale sistema non si avvertiva più di tanto l'esigenza di controllare e regolamentare con strumenti giuridici questa attività di riproduzione artigianale di opere; né tantomeno si poteva pensare ad un meccanismo di tutela dell'opera o dell'autore come quello del diritto d'autore.

1.2. - La necessità di nuove regole

L'esigenza iniziò ad essere percepita solo molto più avanti negli anni, in epoca moderna, con l'avvento della stampa; e più precisamente con l'avvento della stampa a livello industriale. Infatti per i primi decenni di vita la stampa rimase comunque una sorta di procedimento artigianale e i libri così prodotti risultavano veri e propri beni di lusso, rari e sempre riservati a pochi eletti. Con la diffusione della stampa come procedimento industriale, invece, si iniziò a capire di poter riprodurre le opere letterarie in serie, riducendo di molto i costi fissi di produzione. Il libro divenne via via un oggetto sempre più comune e destinato ad una diffusione "di massa".

E' in questa fase che inizia a definirsi la **compagine soggettiva classica** del diritto d'autore, nella quale c'è l'autore (cui spetta l'ideazione dell'opera e la sua estrinsecazione), l'editore (cui spetta la trasformazione dell'opera in bene di mercato, la produzione industriale delle copie e la loro commercializzazione)

e il fruitore dell'opera (cui spetta la chiusura di questa ideale catena, con l'acquisto e l'utilizzo degli esemplari dell'opera)[4]. Fra questi soggetti cominciarono ad instaurarsi rapporti di rilevanza giuridica, che però erano nuovi alla scienza del diritto; c'era bisogno di porre delle regole per tutelare gli interessi dei vari soggetti e per evitare situazioni di squilibrio a favore di coloro che avevano maggiore potere economico. Fa notare infatti argutamente Paolo Spada: "Agli albori dell'industria editoriale l'interesse economico dell'autore si realizzava grazie al prezzo che l'autore spuntava per la vendita del manoscritto allo stampatore. I proventi derivanti dallo sfruttamento dell'opera invece spettavano interamente allo stampatore".

Da qui l'idea di creare un "diritto d'autore", cioè una serie di prerogative attribuite per legge all'autore di un'opera fra cui principalmente il diritto di sfruttamento esclusivo dell'opera. E' grazie a queste nuove norme che l'autore poteva decidere che cosa fare della propria opera e a chi cedere lo sfruttamento della stessa; ed è grazie a queste norme che la situazione prima descritta si riequilibra, poiché l'editore dovrà in qualche modo sempre tener conto delle prerogative dell'autore (che rimane il detentore originario dei diritti in questione). Si tratta - è giusto sottolinearlo - di norme di diritto privato, dato che siamo nell'ambito squisitamente contrattuale.

1.3. - Le radici storiche

Storicamente questo traguardo della scienza giuridica fu pienamente raggiunto con la Rivoluzione francese (con le leggi degli anni 1791-1793), grazie anche al nuovo clima culturale di riaffermazione dei diritti dell'individuo. Tuttavia, la prima normativa in questo nuovo settore risale all'Inghilterra del 1709-1710, quando la regina Anna promulgò un editto con cui si

4 - In mezzo vi è anche il distributore che si occupa di mettere concretamente il bene a disposizione dei fruitori.

istituiva il Copyright, fin dall'epoca inteso strettamente come diritto esclusivo di riproduzione delle opere (e di conseguenza con un occhio di riguardo per l'editore più che per l'autore).

Già dalle origini dunque si poteva intravedere il germe della dicotomia fra sistemi di *copyright* (capostipite: l'Inghilterra) e sistemi di *droit d'auteur* (capostipite: la Francia).

2. - Il fondamento giuridico-economico del diritto d'autore

Abbiamo visto che - come spesso succede in generale per la scienza giuridica - il diritto d'autore nasce in risposta a specifiche esigenze dettate da nuovi fenomeni sociali ed economici. Ciò però non soddisfa del tutto la scienza giuridica, la quale in questi tre secoli di vita del copyright si è interrogata sul fondamento giuridico-economico di questo strumento di tutela; ci si è chiesti, in altri termini, quale sia la sua funzione in un'ottica di politica del diritto.

2.1. - La funzione di incentivo della produzione culturale

In modo quasi unanime giuristi ed economisti iniziarono a parlare del diritto d'autore e del copyright come forma di incentivo della creatività e di sviluppo culturale.

Concedendo questi nuovi diritti ad autori ed editori, si attribuiva un valore economico alla produzione culturale, di modo che questi soggetti fossero incentivati a continuare nella loro attività, potendone fare fonte di remunerazione. Tale impostazione fu chiara fin dall'inizio, tant'è che già l'editto della regina Anna era intitolato *"An act for encouragement of learning"* e cioè "Un editto per l'incoraggiamento dell'apprendimento". E questo tipo di incentivo veniva concretizzato, a seconda dei sistemi giuridici di riferimento, o attribuendo maggiori prerogative all'editore (e quindi dando maggiore rilevanza al lato

"industriale" del fenomeno) nei sistemi di *common law*; oppure attribuendo maggiori prerogative all'autore nei sistemi di *civil law*.[5]

2.2. - Il meccanismo dell'esclusiva

Lo strumento giuridico con cui si è attuato questo incentivo è legato tecnicamente al concetto di **diritto esclusivo**, che in latino si esprime con la locuzione *ius excludendi alios*. Si indica così la possibilità di escludere altri dall'esercizio di un diritto, che può essere dunque esercitato "esclusivamente" dal soggetto titolare.

Nel caso di beni materiali, tale concetto è implicito e già insito nel concetto di proprietà e possesso. Cioè, se sono proprietario possessore di un'automobile ne controllo concretamente gli utilizzi da parte di altri, custodendola nel mio garage o chiudendo a chiave le portiere quando è parcheggiata altrove; ancor meglio si attua il controllo se si tratta di un bene di consumo: se sono proprietario possessore di una mela e la mangio, nessun altro può mangiare la stessa mela.

Ma nel caso di beni immateriali, come squisitamente sono le opere dell'ingegno (e le invenzioni), non è così naturale assicurarsi l'utilizzo in via esclusiva. Infatti, se affiggo su un muro una mia poesia, come faccio a vietare ai passanti di leggerla, di copiarla, di recitarla ad alta voce, di modificarla, di musicarla? E come faccio a verificare che solo alcuni di questi soggetti con determinate caratteristiche (ad esempio, solo i passanti con gli occhi azzurri) possano leggerla? E ancora: come faccio a verificare che la lettura sia effettuata solo in determinate fasce orarie della giornata? L'unica via è appunto quella del diritto: cioè è il diritto a stabilire chi ha il potere di dettare le regole per la lettura della poesia, in quali limiti queste regole devono essere rispettate dai passanti e quali sono le sanzioni per la violazione di queste regole. Fuori dalla metafora, devo necessariamente far

5 - A tal proposito si veda SPADA, *Parte generale*, parte I di *Diritto industriale - Proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, 2005, II ediz., pp. 25-26.

leva sugli strumenti che la legge mi attribuisce in quanto autore dell'opera per esercitare un controllo sulla sua fruizione da parte degli utenti: in questo caso si parla di diritti esclusivi.

Il **meccanismo dell'esclusiva** è in un certo senso la linfa vitale di tutto il sistema del diritto d'autore. E' proprio attraverso la cessione dei diritti esclusivi che si compone l'intero tessuto dei rapporti contrattuali sull'utilizzo e lo sfruttamento economico dell'opera. Quando si dice "quel musicista ha ceduto l'esclusiva ad una casa discografica" significa che le sue opere potranno essere sfruttate solo ed esclusivamente da quella azienda; e lui stesso dovrà rendere conto alla casa discografica degli utilizzi delle sue opere, per onorare il contratto con cui appunto ha accordato questa esclusiva.

2.3. - Il potere contrattuale

Assodato il principio per cui l'ossatura ideale del diritto d'autore è di natura privata-contrattuale, non è difficile intuire come le regole del gioco siano spesso stabilite dalla prassi degli accordi fra i soggetti in gioco. Si sono così formati nel corso degli anni particolari equilibri basati sui rapporti di forza degli operatori del sistema, per cui spesso si parla di "potere contrattuale". E' normalmente il soggetto dotato di maggiore potere contrattuale a dettare le concrete regole del gioco. Ad esempio, l'autore emergente dovrà giocoforza adattarsi alla prassi contrattuale di un grande editore con cui vuole pubblicare il suo libro; come d'altro canto l'autore affermato potrà avanzare le sue esigenze anche nei confronti di grandi editori, i quali sono disposti a compromessi pur di ottenere l'esclusiva su un nuovo libro di sicuro successo.

3. - La crisi dell'impostazione classica

Recentemente questo assetto concettuale maturato in due secoli ha iniziato a vacillare nel giro di pochi anni per l'avvento delle nuove tecnologie informatiche e della comunicazione telematica. Se fino a qualche anno fa non c'era dubbio sulla necessità dell'intervento di un soggetto imprenditoriale (come l'editore) che si occupasse concretamente di realizzare e diffondere copie dell'opera attraverso i tradizionali canali di distribuzione, ora questa certezza non è più così fondata.

3.1. - Nuovi equilibri

Chiunque abbia minime conoscenze informatiche e abbia la possibilità di accedere ad una rete telematica, può oggigiorno mettere a disposizione i frutti della sua creatività ad un numero indefinito di fruitori. Non solo: dal momento in cui le opere dell'ingegno possono essere convertite in un formato digitale, non vi è più bisogno di procedimenti industriali per la loro duplicazione. Ogni opera, sia essa testuale, sonora o grafica, una volta digitalizzata appare come un comune *file*, che può essere duplicato da qualsiasi computer (o altro apparecchio idoneo) un numero infinito di volte senza tra l'altro perdere qualità e definizione. In questo modo il sistema tradizionale di copyright, basato appunto sulla possibilità esclusiva di riprodurre e diffondere copie, è stato minato proprio alla base.

Tra l'altro, l'osservazione empirica della realtà sociale contemporanea (la cosiddetta società dell'informazione) ha dimostrato per molti aspetti che l'avvento delle nuove tecnologie non ha affatto soffocato la creatività, che ha invece registrato un'impennata, producendo anzi nuove ed interessanti forme di creatività strettamente legate alla multimedialità e alla digitalizzazione.

Infine, a ciò si aggiunga l'avvento dell'interconnessione telematica a livello globale (Internet e soprattutto le reti peer-to-

peer), che ha rivoluzionato la percezione dello spazio e del tempo, soprattutto in fatto di diffusione di opere dell'ingegno. Se prima un brano musicale di una band inglese per essere ascoltata in Giappone doveva essere incisa su un disco in vinile, le cui copie sarebbero dovute essere trasportate fisicamente e distribuite dall'altra parte del globo, ora una canzone in formato digitale è fruibile istantaneamente in ogni parte del mondo, senza intermediazioni e (cosa fondamentale) con costi ormai pari a zero. Quindi la crisi di cui si è parlato si estende dall'ambito della produzione anche a quello (strettamente connesso) della distribuzione.

3.2. - Il digitale

La più rivoluzionaria novità introdotta dallo sviluppo tecnologico è quella del “digitale”.

Qualunque tipo di dato che si voglia archiviare, modificare, duplicare per via informatica necessita un precedente processo di digitalizzazione. Con tale irrinunciabile passaggio, qualsiasi informazione legata all’umana sfera sensoriale (immagini, suoni, testi, forme) viene ’sintetizzata’ e ridotta ad una serie più o meno complessa di 0 e di 1, chiamata ’bit’. Per esempio se vogliamo digitalizzare una fotografia dobbiamo passarla allo scanner e ’salvarla’ sull’hard-disk in un formato come ’jpg’, ’tiff’, ’bmp’ ecc. (oppure potremmo scattare la foto direttamente con una fotocamera digitale).

Tradizionalmente l’archiviazione di informazioni di tipo digitale si contrappone a quella di tipo analogico, basata cioè non su questo processo di trasposizione cifrata per mezzo dell’elaboratore, bensì sull’incisione di impulsi elettrici su supporti magnetici. Per capirci, il supporto magnetico più comune (se mai qualcuno lo utilizza ancora) è la cassetta audio che può appunto essere incisa con un normale registratore, il

quale trasforma la nostra voce ricevuta da un microfono in una serie di impulsi elettrici incisi sul nastro.

La digitalizzazione invece ovvia a tutti i possibili inconvenienti del metodo analogico, infatti i suoi effetti principali sono[6]:

- la **precisione**: la conversione in bit è incomparabilmente più precisa di quanto possa essere quella ad impulsi elettro-magnetici; di conseguenza la duplicazione di informazioni da supporti digitali genera dei 'cloni' perfetti del file originale, i quali (salvo anomalie del sistema informatico) non sono da esso distinguibili per qualità;

- la **compattezza** e la facilità di 'stoccaggio': idealmente, se una foto nel classico formato cartolina occupa uno spazio bidimensionale di 10 x 15 centimetri su supporto cartaceo, un file digitale di pari qualità occupa una frazione minuscola (quasi irrilevante) dell'hard-disk o di altro supporto digitale; lo stesso valga per i testi digitali, per i quali un CD-ROM potrebbe equivalere ad un intero locale di una biblioteca;

- la **malleabilità** delle informazioni: i dati immagazzinati in forma digitale, essendo sradicati dal loro naturale supporto materiale (carta, nastro magnetico ecc.)[7], risultano infinitamente modificabili, aggiornabili, scomponibili, assemblabili da parte di chiunque disponga della tecnologia minima necessaria per farlo.

---

6 - Per una simile schematizzazione v. R.V. SCELSI, *Privato, participio passato di privare*, (par. *Il senso della rivoluzione digitale*) in R.V. SCELSI (a cura di), *No copyright - nuovi diritti nel 2000*, Shake Underground, Milano, 1994, pp. 13 ss.

7 - Molti autori hanno infatti parlato di ***dematerializzazione* delle opere** dell'ingegno per indicare la radicale inversione di tendenza rispetto ai secoli precedenti della storia del diritto d'autore, nei quali l'opera era conservabile e percepibile unicamente attraverso il suo supporto materiale. Per una panoramica generale di tali impostazioni dottrinali, si veda ALIPRANDI, *Copyleft & opencontent - L'altra faccia del copyright*, PrimaOra, 2005 (cap. III, par. 3.2.), disponibile anche all'url www.copyleft-italia.it/libro .

4. - La ricerca di vie alternative

4.1. - Un mondo senza copyright?

Questa situazione di instabilità del sistema tradizionale è sotto gli occhi di tutti ed è ormai da qualche tempo che ci si interroga su vari fronti se davvero lo sviluppo artistico e culturale non possa fare a meno del copyright.

Si sono formati veri e propri movimenti culturali che si fanno strenuamente portavoce di un'esigenza di innovazione (movimenti come il software libero, l'opencontent, l'openaccess) e a volte addirittura di un rifiuto oltranzista del modello tradizionale (movimenti come il *cyberpunk* e il *no-copyright*). Alcuni accusano il sistema di copyright addirittura di soffocare la creatività e la cultura, come ad esempio spesso accade nell'ambito dell'editoria scientifica, dove non è quasi mai il sistema delle *royalties* a remunerare l'autore e dove è particolarmente importante bilanciare gli interessi privati dell'industria culturale con l'interesse diffuso di accesso alla conoscenza.

A ben vedere, però, attualmente è ancora difficile immaginare un mondo in cui dall'oggi al domani vengano meno le tutele del diritto d'autore: tutto un intero settore industriale di non poca rilevanza nell'economia mondiale andrebbe in crisi. E ad ogni modo tutti concordano che garantire una qualche tutela agli autori e ai loro aventi causa sia una forma di civiltà e meritocrazia.

4.2. - L'irrigidimento delle normative

Se negli ambienti culturali si riconosce l'ineluttabilità e forse la compiutezza di questa rivoluzione, nelle sedi preposte a stabilire ufficialmente le regole del gioco, la reazione non è stata tanto all'insegna dell'apertura, quanto della chiusura e dell'inasprimento delle sanzioni. Ciò deriva – com'è facile intuire – in gran parte dal fatto che gli interessi economici dei grandi colossi della

produzione di contenuti creativi (principalmente informatica, discografica e cinematografica) riescono ad influire sulla politica più di quanto riescano a fare i movimenti culturali e le riflessioni sociologiche; ma anche dal fatto che non è facile innovare e riformare in pochi anni un sistema che ha una storia di quasi tre secoli alle spalle.

Tra gli ultimi anni 90 e i primi anni del 2000 si sono infatti susseguite in tutti i paesi industrializzati riforme legislative mirate a reprimere con fermezza i comportamenti lesivi del copyright, resi ormai facili dalla diffusione sempre crescente di dispositivi digitali quali PC, masterizzatori, palmari, telefoni cellulari multifunzione, lettori mp3. Purtroppo il vizio più grave di questi interventi legislativi è quello di continuare a concentrarsi in modo anacronistico sul concetto di **supporto materiale** come principale mezzo per distribuire contenuti creativi, non considerando che l'avvento del digitale permette una sempre più agevole "smaterializzazione" di tali contenuti sotto forma di file digitali.

4.3. - Il modello copyleft[8]

In questo panorama qualcuno ha argutamente pensato di aprire uno spiraglio, di fare un passo nel senso della maggiore elasticità del sistema: ciò facendo leva proprio sul principio dell'autonomia contrattuale di cui si è accennato negli scorsi paragrafi.

L'idea fondamentale è quella di utilizzare le prerogative attribuite all'autore dalla normativa esistente per consentire alcuni utilizzi delle opere invece che vietarli; questo particolare regime è attuato per mezzo dell'espresso richiamo e collegamento ad apposite licenze d'uso: particolari contratti di diritto d'autore coi quali appunto l'autore, in quanto titolare dei diritti sull'opera,

8 - L'argomento verrà approfondito in appendice.

indica ai fruitori del suo prodotto quali utilizzi essi possono farne liberamente senza dover chiedere specifico consenso. Questa prassi, chiamata generalmente copyleft, è nata negli anni 80 in ambito informatico (software e documentazione tecnica) e si è progressivamente diffusa all'ambito più ampio delle opere artistico-espressive (testi, grafica, cinematografia, musica).

Il progetto capostipite e apripista è stato infatti il Progetto GNU capitanato da R.M. Stallman, il quale ha inaugurato lo sviluppo di tutto il fenomeno del software libero e del software Open Source con la promozione della famosa licenza GPL; mentre in ambito di opere artistico-espressive, un ruolo determinante è tuttora ricoperto dal progetto Creative Commons, che ha diffuso un intelligente meccanismo di licenze pensato per tutti i tipi di opere dell'ingegno.

Il modello copyleft, pur non essendo assolutamente la panacea dei problemi inerenti alla cosiddetta proprietà intellettuale, si sta radicando fra le nuove generazioni di creatori a ritmi incalzanti e si sta comunque manifestando come una scaltra occasione per muovere le acque e destare le coscienze.

4.4. Le proposte di Fisher e Lessig

William Fisher, docente di Intellectual Property presso la facoltà giuridica di Harvard, nel suo libro *Promises to Keep* (Stanford University Press, 2004) propone un'interessante soluzione al problema della diffusione incontrollata di contenuti creativi per via telematica.

Egli sostiene innanzitutto che gli utenti delle reti telematiche dovrebbero pagare una sorta di canone *flat* per l'accesso ai contenuti creativi; canone che può essere eventualmente differenziato a seconda dei tipi di contenuti (ad esempio un canone per l'accesso ai contenuti musicali, uno per i contenuti cinematografici, uno per i contenuti software etc.). Un po' come già succede oggi con i pacchetti delle pay-TV. Contestualmente,

Fisher sostiene che ogni tipo di contenuto creativo dovrebbe fin da subito essere distribuito in formato digitale per mezzo di Internet e che ogni file dovrebbe essere contrassegnato con una sorta di numero di matricola virtuale (i cosiddetti *metadati,* criptati all'interno del *file*) che lo renda riconoscibile con certezza e precisione da qualsiasi sistema informatico.

In questo modo sarebbe più agevole monitorare la reale diffusione di un'opera e si potrebbero distribuire gli utili derivanti dai canoni in modo equo e preciso. Sarebbe inoltre un modo per "democratizzare" il sistema, poiché qualunque artista partirebbe con le stesse possibilità (che si tratti dei Rolling Stones o di una band di provincia) e verrebbe remunerato sulla base dell'effettiva diffusione della sua opera; cosa che attualmente è davvero difficile fare, poiché chi ha già visibilità artistica ha anche maggiore potere contrattuale e quindi maggiori possibilità di controllo sugli utilizzi delle proprie opere.

Lawrence Lessig, giurista dell'università di Stanford e grande divulgatore delle nuove istanze del diritto d'autore e del diritto dell'informatica (nonché fondatore del Progetto Creative Commons), nel suo libro *Cultura libera*[9] riprende tale teoria apportandovi alcune utili considerazioni. A differenza di Fisher, che vede in questo nuovo sistema un'alternativa al copyright, Lessig è più propenso ad una coesistenza e un completamento reciproco fra i due sistemi, con passaggi più graduali.

Si tratta davvero di un'ipotesi interessante che suscita fascino e interrogativi di vario tipo, ma che non ha visto ad oggi alcuna applicazione ufficiale.

9 - Versione italiana edita da Apogeo nel 2005. Per una panoramica riassuntiva ed commentata delle teorie di Lessig, si legga ZICCARDI, *Libertà del codice e della cultura*, Giuffrè, 2006.

CAPITOLO TERZO

IL FUNZIONAMENTO DEL DIRITTO D'AUTORE

1. L'ORIGINE DEI DIRITTI

1.1. La nascita "automatica" dei diritti

Generalmente, la prima domanda che si pone chi vuole tutelare un prodotto della sua creatività è: "come faccio ad ottenere i diritti sulla mia opera?". Purtroppo questo è uno degli aspetti su cui si crea facilmente confusione, dato che nell'immaginario comune l'acquisizione dei diritti d'autore si perfeziona attraverso una non ben specificata formalità, come può essere il deposito dell'opera alla SIAE.

Il diritto d'autore, a differenza del brevetto (che appunto richiede una registrazione presso appositi uffici), è per così dire "automatico": l'autore acquisisce il complesso dei diritti sull'opera con la semplice creazione della stessa[10]. Ciò è

10 - A dire il vero, in origine l'editto della regina Anna d'Inghilterra, per l'acquisizione dei diritti, attribuiva all'autore l'onere di provvedere alla registrazione dell'opera presso un apposito ufficio pubblico. Da quel momento il diritto durava 14 anni, con la possibilità di una sola ulteriore proroga di altri 14 anni. Trascorso tale periodo di (al massimo) 28 anni, l'opera cadeva nel pubblico dominio. Col tempo però, in risposta alle nuove esigenze dell'impresa culturale, si pensò di rendere meno macchinosa

cristallizzato nell'art. 2576 cod.civ. che si riporta (e che riprende pedissequamente l'art. 6 della L. 633/41):

> *LA NORMA*
>
> Art. 2576 cod. civ. (art. 6 LDA)
>
> Il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale.

A nulla rileva dunque l'intervento della SIAE o di altri fantomatici organi certificatori. Un'opera dell'ingegno che mostra alcuni requisiti minimi per essere considerata tale, è soggetta fin da subito alla tutela prevista dal diritto d'autore per la sua tipologia di opera; e il suo creatore acquisisce su di essa tutti i diritti-poteri previsti dalla legge.

A dire il vero, la legge sul diritto d'autore prescrive all'art. 105 l'onere di depositare una copia dell'opera in un apposito ufficio istituito presso la presidenza del Consiglio; ma subito dopo (all'art 106) precisa che l'omissione di tale formalità non pregiudica l'acquisto e l'esercizio del diritto d'autore.

1.2. La paternità dell'opera e la questione della prova

Dunque il problema sussiste più che altro dal punto di vista della prova della paternità dell'opera e del momento della sua creazione. In pratica, ciò che può richiedere un procedimento formale è la certificazione che il signor Mario Rossi ha creato nella tale data l'opera XYZ, in modo che nessun altro possa vantare la paternità sull'opera da quel momento in poi. Ma non è che i diritti in capo all'autore sussistono solo dal momento di

l'acquisizione di tali diritti e di allungare la relativa durata fino agli attuali 70 anni dalla morte dell'autore.

questa certificazione, perché - come già detto - essi esistevano già dal momento della creazione.

E’ una questione solo di natura probatoria, allo scopo di difendersi da eventuali pretese altrui o abusi relativi alla paternità di quell’opera. In sostanza, quello di cui deve preoccuparsi l'autore di un'opera per poter esercitare i suoi diritti è riuscire eventualmente a dimostrare di possedere legittimamente un esemplare dell'opera in una data certa (anteriore a quella di qualunque altro pretendente).

I metodi per provare l’esistenza di un’opera in una **data certa** sono vari: pubblicarla all’interno di una edizione periodica (un giornale, una rivista), depositarla presso enti pubblici tenuti a protocollare e registrare alcuni tipi di documenti (si veda l’esempio di una tesi di laurea che viene conservata per un certo numero di anni negli archivi dell’università), depositarla presso un apposito ufficio della SIAE o presso altri enti specializzati, depositarla presso un notaio, fare in modo che vi venga apposto un timbro postale.

C’è da dire poi che l’avanzamento delle tecnologia digitali sta portando forti cambiamenti anche in quest’ambito, soprattutto grazie ai sistemi di firma digitale certificata, come disciplinata dal D.P.R. 445 del 2000, da cui derivano i sistemi di *timestamping* (marca temporale) e di e-mail certificata (che a tutti gli effetti sostituisce la raccomandata, garantendo anche l’integrità dei *file* allegati).

Si tratta di aspettare ancora pochi anni, quando i meccanismi digitali di riconoscimento e sottoscrizione saranno a pieno regime (cioè sufficientemente diffusi) e gran parte di questi problemi verrà risolta.

Una precisazione: tutti questi meccanismi di certificazione (siano essi quelli tradizionali o quelli digitali) non dichiarano che il signor Mario Rossi ha effettivamente creato l’opera “XYZ”, ma solamente che il signor Mario Rossi ha dimostrato di essere

in possesso di un esemplare dell'opera XYZ in una tale data. In effetti - a pensarci bene - se ci presentiamo da un notaio con uno spartito musicale sostenendo di esserne gli autori, egli non può far altro che certificare che ci siamo presentati nel suo studio il tal giorno alla tal ora e abbiamo depositato alcuni spartiti musicali. Il notaio non può certificare altre informazioni, poiché non ha modo di verificare se quello spartito è davvero frutto della nostra creatività o se abbiamo semplicemente trascritto un brano di Mozart, o - ancora peggio - abbiamo plagiato l'opera di un nostro compagno di orchestra.

Qui però siamo nella sfera dell'illecito penale di chi falsamente si professa autore di un'opera altrui: situazione che esamineremo a suo tempo e che comporta particolari sanzioni.

Dal punto di vista del puro diritto d'autore, la legge italiana aggira ogni problema compiendo quella che nel gergo giuridico è chiamata presunzione e confermando che la questione si sposta più che altro sul versante probatorio:

LA NORMA

Art. 8 LDA (comma I)

E' reputato autore dell'opera, salvo prova contraria, chi è in essa indicato come tale, nelle forme d'uso, ovvero è annunciato come tale nella recitazione, esecuzione, rappresentazione o radiodiffusione, dell'opera stessa.

2. - Requisiti per la tutela

2.1. - Il carattere creativo

Abbiamo dunque chiarito che il diritto d'autore sorge automaticamente e abbiamo intanto fatto cenno ad alcuni requisiti minimi che le opere dell'ingegno devono possedere affinché possano essere oggetto della tutela giuridica.

Iniziamo il ragionamento con una riflessione sul testo del primo articolo della legge:

> *LA NORMA*
>
> Art. 1 LDA (comma I)
>
> Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.

Concentriamo la nostra attenzione sul concetto di "carattere creativo", che appunto è stato analizzato dalla scienza giuridica come requisito base per l'applicazione della tutela di diritto d'autore.

Tradizionalmente si articola il carattere creativo in due componenti concettuali: l'originalità e la novità[11].

Alla base del requisito dell'originalità sta l'idea che l'opera dev'essere frutto di un particolare lavoro intellettuale e deve riflettere l'impronta della personalità dell'autore. Si tratta di un concetto abbastanza etereo e difficilmente definibile a priori. Un dato di fatto è che la giurisprudenza tende sempre di più a riconoscere la tutela anche ad opere in cui il contributo intellettuale è piuttosto modesto[12]: si pensi ad esempio ad alcune forme di musica elettronica che consistono unicamente in una

11 - Nell'ordinamento inglese, oltre al requisito dell'originalità, si richiede «che l'opera testimoni "skill, judgment and labour", che cioè l'opera abbia richiesto abilità, giudizio e lavoro.» (cfr. AUTERI, *Diritto d'autore*, parte VI di *Diritto industriale - Proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, 2005, II ediz., p. 498).

12 - Si veda in tal senso come si è espressa la Corte di Cassazione nella Sent. n. 175 del 23/01/69: «Perché un'opera dell'ingegno possa ricevere protezione ai sensi della Legge sul diritto di autore, è sufficiente che il requisito della "creatività" sussista in misura modesta, non essendo richiesto un particolare grado del requisito stesso.»

base musicale ripetuta in sequenza; o anche alla veste grafica di alcuni siti web riprodotta automaticamente da appositi programmi.

Riguardo alla novità, invece, la dottrina giuridica più accreditata (e riscontrata anche in giurisprudenza) differenzia il concetto in **novità soggettiva** e **novità oggettiva**. La prima è strettamente connessa (o addirittura sovrapposta) all'originalità: in sostanza si richiede che l'opera rispecchi l'individualità culturale e creativa di un soggetto specifico (l'autore). Più determinante dal punto di vista giuridico è la novità oggettiva, intesa come "novità di elementi essenziali e caratterizzanti" che oggettivamente distinguano un'opera da altre dello stesso genere. Questo requisito diventa particolarmente importante in sede giudiziale per la decisione di controversie in fatto di plagio (cioè l'imitazione servile o addirittura l'usurpazione della paternità di un'opera altrui)[13] e di incontro fortuito (cioè la somiglianza inconsapevole di un'opera dell'ingegno con quella creata in precedenza da un altro autore).

2.2. - L'attenzione per la forma espressiva

Per comprendere appieno la riflessione sui requisiti di originalità e novità è necessario richiamare brevemente un altro principio classico del diritto d'autore: cioè quello per cui è giuridicamente rilevante (e quindi tutelabile con il diritto d'autore) solo la forma espressiva dell'opera; quindi non l'idea creativa in sé, ma come tale idea è stata estrinsecata dall'autore.

Al fine di far maggiore luce su questo principio è il caso di citare una differenziazione concettuale acquisita dalla scienza giuridica in merito alle opere dell'ingegno, secondo cui si distinguono forma esterna, forma interna e contenuto.

13 - Per approfondire il concetto, consultare la voce "plagio" all'interno della *Guida alla materia* del sito *dirittodautore.it*, accessibile all'URL http://www.dirittodautore.it/page.asp?mode=Page .

Tale impostazione dottrinale è stata proposta originariamente dal giurista tedesco Kohler e ripresa poi dagli studiosi di molti paesi (fra cui per l'Italia Paolo Auteri). La riportiamo nella formulazione semplice e chiara che si trova sul sito www.dirittodautore.it:

> «La *forma esterna* è la forma con cui l'opera appare nella sua versione originaria (insieme di parole e frasi nelle opere letterarie, nella melodia, ritmo e armonia nell'opera musica, ecc.), la *forma interna* è la struttura espositiva dell'opera (l'organizzazione del discorso, la scelta e la sequenza degli argomenti nell'opera letteraria, i passaggi essenziali del discorso musicale e nelle note determinanti la linea melodica nell'opera musicale, ecc.). Il *contenuto* è l'argomento trattato, le informazioni, i fatti, le idee, le opinioni, le teorie in quanto tali, è cioè a prescindere dal modo in cui essi sono scelti, coordinati e presentati.
> Secondo tale teoria, la tutela ha per oggetto sia la forma esterna che interna, ma non il contenuto. Quindi il diritto d'autore protegge la forma espressiva dell'opera, e non si estende al contenuto.»[14]

Questo principio è codificato anche nell'art. 9, n. 2 dei TRIPs, dove si legge "la protezione del diritto d'autore copre le espressioni e non le idee, i procedimenti, i metodi di funzionamento o i concetti matematici in quanto tali", e segna il confine fra diritto d'autore e tutela brevettuale: il brevetto infatti mira a tutelare una soluzione innovativa passibile di applicazione industriale, al contrario del diritto d'autore che - come si è appena visto - tutela la forma espressiva dell'opera.[15]

14 - cfr. http://www.dirittodautore.it/page.asp?mode=Page&idpagina=63 .

15 - Si badi bene, quindi, a non cadere nella strumentale e semplicistica affermazione per cui il copyright sarebbe un modo per ingabbiare le "idee".

3. - Classificazione delle opere protette

Tutte le argomentazioni fatte in questi paragrafi derivano in gran parte da interpretazioni dottrinali e da riflessioni teoriche svolte sull'articolo 1 della legge sul diritto d'autore. Negli articoli subito successivi invece la legge espone una classificazione delle opere oggetto della tutela; come si è fatto notare da varie parti, tale classificazione non ha carattere tassativo ma solo esemplificativo: dunque è possibile applicare i principi di diritto d'autore anche a nuove forme di creatività non espressamente previste dalla legge, ma che possano rivelare alcune caratteristiche tipiche delle opere dell'ingegno. Presentiamo a grandi linee questa classificazione, che tornerà utile più avanti nell'approfondimento di alcuni aspetti della materia.

3.1. - L'elencazione dell'art. 2 LDA

All'art. 2 della legge sul diritto d'autore si riporta la seguente elencazione delle opere oggetto di tutela giuridica:

1) le opere letterarie, drammatiche, scientifiche, didattiche, religiose, tanto se in forma scritta quanto se orale;

2) le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale[16];

3) le opere coreografiche e pantomimiche;

4) le opere della scultura, della pittura, dell'arte del disegno, della incisione e delle arti figurative similari, compresa la scenografia;

5) i disegni e le opere dell'architettura;

6) le opere dell'arte cinematografica, muta o sonora[17];

---

16 - Altrimenti si parla di semplici *elaborazioni creative* [v. paragrafo successivo].

17 - La norma specifica però: «sempre che non si tratti di semplice documentazione protetta ai sensi delle norme del Capo V del Titolo II». Per approfondire questa distinzione si rimanda alla lettura degli art. 87 ss. LDA.

7) le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia[18];

8) i programmi per elaboratore, in qualsiasi forma espressi purché originali quale risultato di creazione intellettuale dell'autore[19];

9) le banche di dati intese come raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti ed individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo[20];

10) le opere del disegno industriale che presentino di per sé carattere creativo e valore artistico.

Esistono poi categorie di opere non facilmente definibili poiché presentano contemporaneamente gli aspetti peculiari di altre tipologie di opere: si pensi a tutte quelle forme di creatività rese possibili dalle nuove tecnologie informatiche e telematiche, per le quali si usa spesso la dicitura ampia di "opere multimediali".

3.2. Altre classificazioni contenute nella legge

a) *opere collettive*. All'art. 3 la legge sul diritto d'autore parla delle opere collettive, cioè quelle «costituite dalla riunione di opere o di parti di opere, che hanno carattere di creazione autonoma, come risultato della scelta e del coordinamento ad un determinato fine letterario, scientifico [...] o artistico».

b) *elaborazioni creative*. Il successivo art. 4 è riferito a quelle attività di rielaborazione di opere già esistenti che tuttavia denotano un apporto creativo rilevante e indipendente. Esse

18 - La norma specifica però: «sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del Capo V del Titolo II». Per approfondire questa distinzione si rimanda alla lettura degli art. 87 ss. LDA.

19 - Si veda a tal proposito l'analisi monografica riportata al cap. IV.

20 - La norma successivamente aggiunge: «La tutela delle banche di dati non si estende al loro contenuto e lascia impregiudicati diritti esistenti su tale contenuto». Si veda altresì l'analisi monografica riportata al cap. IV.

sono principalmente «le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale»[21].

c) *opere in comunione.* All'art. 10 si parla invece di quelle opere create «con il contributo indistinguibile ed inscindibile di più persone» e per le quali, salvo prova contraria, il diritto d'autore appartiene a tutti i coautori, secondo le regole della comunione[22].

4. - Classificazione e struttura dei diritti d'autore

Il diritto d'autore italiano (come in linea di massima tutti gli ordinamenti europei-continentali) presenta una fondamentale dicotomia in merito ai diritti spettanti all'autore di un'opera dell'ingegno tutelata, cioè quella fra diritti di tipo patrimoniale e diritti di tipo personale (i cosiddetti diritti morali).

4.1. - I diritti patrimoniali d'autore

Abbiamo già mostrato come il funzionamento del diritto d'autore sia basato sull'attribuzione di un valore economico e commerciale allo sfruttamento di un'opera dell'ingegno. Questo sfruttamento è strutturato su una fitta gamma di diritti di tipo patrimoniale che la legge attribuisce all'autore (o - come vedremo - ad altri soggetti). Questi diritti nell'ordinamento italiano sono generalmente chiamati "diritti di utilizzazione economica" e si comportano come *diritti esclusivi*[23].

Essi sono regolamentati dalla legge 633/1941 fra gli articoli 12 e 19; precisamente sono i seguenti:

---

21 - Negli ordinamenti di copyright si parla (pur con alcune differenze) di "opere derivate" (*derivative works*).

22 - Si vedano a tal proposito gli artt. 1100 e seguenti del Cod. Civ.

23 - Sul concetto di "diritto esclusivo" v. *supra* cap. II, par. 2.2.

a) *il diritto esclusivo di riprodurre* (art. 13 LDA) inteso come la moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma, come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di riproduzione[24];

b) *il diritto esclusivo di trascrivere* (art. 14 LDA) inteso come l'uso dei mezzi atti a trasformare l'opera orale in opera scritta o riprodotta con uno dei mezzi indicati nel punto precedente;

c) *il diritto esclusivo di eseguire, rappresentare o recitare in pubblico* (art. 15 LDA) inteso come l'esecuzione, la rappresentazione o la recitazione effettuate (sia gratuitamente che a pagamento) dell'opera musicale, dell'opera drammatica, dell'opera cinematografica, di qualsiasi altra opera di pubblico spettacolo;[25]

d) *il diritto esclusivo di comunicazione al pubblico dell'opera* (art. 16 LDA) inteso come l'impiego di uno dei mezzi di diffusione a distanza, quali il telegrafo, il telefono, la radio, la televisione ed altri mezzi analoghi (come specificamente la comunicazione al pubblico via satellite, la ritrasmissione via cavo e le

---

24 - Il diritto esclusivo previsto dall'art. 13 è riconducibile al concetto di *copyright in senso stretto*, cioè nel senso di realizzazione e moltiplicazione di copie materiali dell'opera.

Si riporta a tal proposito l'interessante massima della Corte di Cassazione (Sent. n. 587 del 21/02/69), in cui si può cogliere il meccanismo che sta alla base del diritto d'autore classico: «Il diritto di usare il simbolo © (copyright), seguito dal nome, appartiene, alla stregua dell'ordinamento italiano, all'autore o al suo avente causa, quando la pubblicazione dell'opera venga attuata direttamente dai medesimi [...]; appartiene, invece, all'editore, quando la pubblicazione stessa venga attuata mediante la stipulazione del contratto di edizione, che trasferisce appunto all'editore il relativo diritto.»

25 - Il secondo comma dell'articolo specifica però: «Non é considerata pubblica la esecuzione, rappresentazione o recitazione dell'opera entro la cerchia ordinaria della famiglia, del convitto, della scuola o dell'istituto di ricovero, purché non effettuata a scopo di lucro.»

comunicazioni al pubblico codificate con condizioni particolari di accesso);

e) *il diritto esclusivo di distribuzione* (art. 17 LDA) inteso come la messa in commercio o in circolazione, o comunque a disposizione del pubblico, con qualsiasi mezzo ed a qualsiasi titolo, dell'originale dell'opera o degli esemplari di essa;[26]

f) *il diritto esclusivo di tradurre* (art. 18, comma 1, LDA) ovvero la possibilità di effettuare traduzioni dell'opera in altra lingua;

g) *il diritto esclusivo di elaborare* (art. 18, comma 2, LDA) che comprende tutte le forme di modificazione, di elaborazione e di trasformazione dell'opera previste nell'art. 4 della legge;

h) *il diritto esclusivo di pubblicare le sue opere in raccolta* (art. 18, comma 3, LDA);

i) *il diritto esclusivo di introdurre nell'opera qualsiasi modificazione* (art. 18, comma 4, LDA);[27]

l) *il diritto esclusivo di noleggiare, dare in prestito e autorizzare il noleggio della propria opera* (art. 18 bis LDA).

4.2. - ...e la loro durata

La durata dei diritti di utilizzazione economica appena elencati è indicata dall'art. 25 della legge, che si riporta.

LA NORMA

Art. 25 LDA

I diritti di utilizzazione economica dell'opera durano tutta la vita dell'autore e sino al termine del settantesimo anno solare dopo la sua morte.

---

26 - Questo diritto è sottoposto al cosiddetto **principio dell'esaurimento**, secondo il quale un autore non può più controllare la distribuzione delle copie di una sua opera una volta che queste siano state messe legittimamente sul mercato. Tale di ritto, dunque, si "esaurisce" con l'immissione sul mercato delle copie.

27 - Tale diritto è direttamente connesso con il diritto morale all'integrità dell'opera di cui parleremo più avanti.

Questa è la regola generale (riconosciuta anche a livello internazionale) come modificata dalla riforma del 1996; nel testo originario della legge, infatti, il termine era di cinquant'anni dalla morte dell'autore.

Negli articoli successivi, la legge riporta alcune precisazioni e particolarità sull'applicazione di questo termine, come ad esempio:

- l'art. 26, comma 1, in cui si stabilisce che, per le opere in cui ci siano più soggetti-autori (le *opere in comunione* e le opere drammatico-musicali, coreografiche e pantomimiche), la durata dei diritti di utilizzazione economica spettanti a ciascuno dei coautori si determina sulla vita del coautore che muore per ultimo;

- diversa invece la disciplina nel caso di opere in cui invece i contributi dei vari autori siano distinguibili e scindibili (*opere collettive*): in tal caso l'art. 26, comma 2, stabilisce infatti che la durata dei diritti di utilizzazione economica spettante ad ogni collaboratore si determina sulla vita di ciascuno[28];

- infine, l'art. 27 detta la disciplina per il caso delle opere anonime e pseudonime, in cui non è direttamente identificabile il soggetto-autore detentore originario dei diritti[29].

4.3. - I diritti morali d'autore

Oltre ai diritti di tipo patrimoniale abbiamo anticipato che esistono anche i cosiddetti diritti morali, ovvero alcuni diritti attinenti alla sfera più personale dell'autore, al quale si riconosce

28 - Questo secondo comma prosegue però dicendo: «La durata dei diritti di utilizzazione economica dell'opera *come un tutto* é di settant'anni dalla prima pubblicazione [...].»

29 - Art. 27, comma 1: «Nelle opere anonime o pseudonime, fuori del caso previsto nel capoverso dell'art. 8 *[cioè quando lo pseudonimo è notoriamente riconducibile ad un soggetto determinato]*, la durata dei diritti di utilizzazione economica é di settant'anni a partire dalla prima pubblicazione, qualunque sia la forma nella quale essa é stata effettuata.»

dunque che l'opera da lui creata porta con sé anche un valore aggiunto rispetto al mero sfruttamento economico della stessa: un valore di tipo morale appunto, legato al rispetto dell'onore e della reputazione dell'autore, anche al di là della sua morte e al di là della durata dei diritti patrimoniali.

La loro peculiarità (non irrilevante sia dal punto di vista giuridico che pratico) è che si tratta di diritti perpetui (infatti dopo la morte dell'autore vengono gestiti dagli eredi), incedibili e indisponibili; per cui essi sorgono in capo all'autore automaticamente con la creazione dell'opera come avviene per i diritti patrimoniali, con la differenza che l'autore non può in alcun modo "liberarsene". Negli ordinamenti giuridici in cui esistono tali diritti, l'autore può mantenere comunque un certo controllo sull'opera, anche nel caso in cui abbia ceduto i diritti di sfruttamento economico.

All'interno della legge italiana i diritti morali d'autore sono previsti dagli artt. da 20 a 24 LDA e precisamente sono:

a) *il diritto a rivendicare la paternità dell'opera,* anche in caso di autore anonimo e pseudonimo;

b) *il diritto di opporsi a deformazioni o mutilazioni dell'opera* che siano di pregiudizio all'onore e alla reputazione dell'autore.

LA NORMA

Art. 20 LDA (comma I)

Indipendentemente dai diritti esclusivi di utilizzazione economica della opera [...], ed anche dopo la cessione dei diritti stessi, l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione.

A questi si aggiunge poi il *diritto di ritirare l'opera dal commercio per gravi ragioni morali* disciplinato dagli artt. 142 e 143 LDA, che la legge definisce espressamente come diritto personale e incedibile.

LA NORMA

Art. 142 LDA (comma I)

L'autore, qualora concorrano gravi ragioni morali, ha diritto di ritirare l'opera dal commercio, salvo l'obbligo di indennizzare coloro che hanno acquistati i diritti di riprodurre, diffondere, eseguire, rappresentare o spacciare l'opera medesima.
Questo diritto é personale e non é trasmissibile.

5. - LE ECCEZIONI E LIMITAZIONI (LE COSIDDETTE LIBERE UTILIZZAZIONI)

Se si parte dall'assunto che il diritto d'autore deve svolgere una fondamentale funzione di tutela e incentivo della cultura, si pone il delicato problema del **bilanciamento degli interessi** in gioco: cioè, gli interessi dei produttori di cultura da un lato, e gli interessi dei fruitori di prodotti culturali dall'altro. Ci sono infatti alcuni specifici casi in cui un'applicazione totale e standardizzata delle tutele del diritto d'autore risulta poco opportuna in quest'ottica di incentivo culturale; e dunque è necessario privilegiare l'interesse diffuso di accesso ai contenuti creativi e all'informazione.

La scienza giuridica ha sviluppato quindi l'istituto delle libere utilizzazioni, cioè di una sorta di "zona franca" in cui è esclusa la tutela di diritto d'autore e di conseguenza l'opera può essere liberamente utilizzata. Si tratta di un istituto di carattere eccezionale che - come ha fatto notare giustamente Auteri - è sempre stato sottoposto ad una interpretazione di tipo restrittivo da parte della giurisprudenza. Non a caso il Capo V del Titolo I

della legge 633/41 (artt. da 65 a 71 decies), un tempo intitolato "Utilizzazioni libere", è stato riformato interamente nel 2003 con il nuovo titolo "Eccezioni e limitazioni".

5.1. - Opere cartacee

La prima sezione del capo V si rivolge principalmente alle opere testuali e in generale a quelle riproducibili con procedimenti reprografici. Vediamo a grandi linee le principali:

a) secondo l'art. 65 LDA è possibile riprodurre o comunicare liberamente (attraverso altri giornali cartacei, radiofonici, televisivi o telematici) gli articoli di attualità, sempre che tale utilizzazione non sia stata espressamente preclusa dal detentore dei diritti o purché si indichi con precisione la fonte;

b) lo stesso principio vale (a norma dell'art. 66 LDA) per i discorsi e gli estratti di conferenze su argomenti di interesse politico o amministrativo tenuti in pubblico;

c) a norma dell'art. 68, comma 1, «è libera la riproduzione di singole opere o brani di opere per uso personale dei lettori, fatta a mano o con mezzi di riproduzione non idonei a spaccio o diffusione dell'opera nel pubblico»;

d) a norma dell'art. 68, comma 2, «è libera la fotocopia di opere esistenti nelle biblioteche accessibili al pubblico o in quelle scolastiche, nei musei pubblici o negli archivi pubblici, effettuata dal predetti organismi per i propri servizi, senza alcun vantaggio economico o commerciale diretto o indiretto»;

e) a norma dell'art. 68, comma 3, «fermo restando il divieto di riproduzione di spartiti e partiture musicali, è consentita, nei limiti del quindici per cento di ciascun volume o fascicolo di periodico, escluse le pagine di pubblicità, la riproduzione per uso personale di opere dell'ingegno effettuata mediante fotocopia, xerocopia o sistema analogo»[30];

30 - I commi 4 e 5 dello stesso art. 68 prevedono inoltre un macchinoso sistema per la corresponsione di un compenso agli autori ed agli editori delle

f) a norma dell'art. 70, il riassunto, la citazione o la riproduzione di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica o di discussione, nei limiti giustificati da tali fini (e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera); inoltre, se effettuati a fini di insegnamento o di ricerca scientifica, questi utilizzi devono avvenire per finalità illustrative e per fini non commerciali; ulteriore condizione è la precisa menzione di titolo dell'opera, autore, editore ed eventuali traduttori;

g) l'art. 71 stabilisce che «le bande musicali e le fanfare dei corpi armati dello Stato possono eseguire in pubblico brani musicali o parti di opere in musica, senza pagamento di alcun compenso per diritti di autore, purché l'esecuzione sia effettuata senza scopo di lucro»;

h) l'art. 71 bis pone un generale principio di libera utilizzazione da parte di soggetti portatori di particolari handicap, purché la riproduzione o la comunicazione delle opere siano direttamente collegate all'handicap e non abbiano carattere commerciale[31];

i) l'art. 71 ter si riferisce invece alla libera utilizzazione a scopo di ricerca o di attività privata di studio.[32]

---

opere che vengono così riprodotte (pur nel limite del 15%).

31 - Esempio più comune è quello del soggetto non vedente che necessita la trasposizione di un'opera scritta in versione sonora o in caratteri Braille.

32 - In verità il testo dell'articolo suona piuttosto restrittivo: «È libera la comunicazione o la messa a disposizione destinata a singoli individui, a scopo di ricerca o di attività privata di studio, su terminali aventi tale unica funzione situati nei locali delle biblioteche accessibili al pubblico, degli istituti di istruzione, nei musei e negli archivi, limitatamente alle opere o ad altri materiali contenuti nelle loro collezioni e non soggetti a vincoli derivanti da atti di cessione o da licenza.»

5.2. - Supporti audio e video

La seconda sezione del Capo V invece è dedicata al fenomeno delle riproduzioni private ad uso personale di opere protette, ovvero a tutte le attività di duplicazione di supporti audio, video, multimediali, siano essi digitali o analogici, destinate ad un uso prettamente domestico e privato. E' questa una disciplina piuttosto complicata e per certi versi farraginosa, poiché, dopo aver fissato il principio generale di libera riproduzione per uso personale senza scopo di lucro senza fini commerciali (art. 71 sexies, comma 1), la legge pone una serie di paletti per l'esercizio di questa facoltà, fra cui principalmente:

- il divieto di effettuare le copie aggirando eventuali misure tecnologiche di protezione, ovvero quei sistemi anti-copia (previsti dall'art. 102 quater LDA) che alcuni produttori inseriscono nei supporti audio e video;

- l'obbligo di versare un **equo compenso** a favore di autori, produttori e interpreti delle opere audio e video che sono riprodotte privatamente: compenso che viene automaticamente prelevato *ab origine* come una specie di sovrapprezzo su tutte le apparecchiature (masterizzatori, videoregistratori, lettori digitali etc.) e su tutti i supporti (cd, dvd, hard-disk, schede sd etc.); questo compenso è dovuto da chi fabbrica o importa nel territorio dello Stato tali apparecchi e supporti, con la diretta conseguenza di un aumento dei prezzi a danno dei consumatori finali; infine, il compenso è corrisposto alla S.I.A.E., la quale con un macchinoso sistema dovrebbe ripartire gli introiti così raccolti ai soggetti interessati (produttori, autori, interpreti etc.)[33].

33 - Per approfondire il funzionamento (o forse il "malfunzionamento"?) di questa disciplina, si leggano gli artt. 71 septies e 71 octies LDA.

6. - I DIRITTI CONNESSI

6.1. - Il senso dei diritti connessi

I diritti connessi sono una serie di diritti che nascono in capo a soggetti diversi dall'autore dell'opera, ma la cui esistenza è direttamente "connessa" appunto all'esercizio dei diritti d'autore, poiché si riferiscono ad attività intellettuali e commerciali determinanti per il sistema dell'industria culturale.

Tradizionalmente sono i diritti disciplinati dal Titolo II della legge 633/1941 (artt. 72 e seguenti) relativi all'incisione e produzione di fonogrammi, quelli relativi alla produzione di opere audiovisive e cinematografiche, quelli relativi all'emissione radiofonica e televisiva e quelli degli artisti non creatori ma solamente interpreti ed esecutori. Anche tali diritti si comportano alla stregua di diritti esclusivi; il loro esercizio si sovrappone necessariamente a quello dei diritti d'autore e in molti casi è possibile dire che siano proprio i diritti connessi ad avere un ruolo centrale (ancor più dei diritti d'autore in senso stretto) nell'attuale mercato dell'intrattenimento.

Per capire meglio di cosa si tratta, facciamo un esempio concreto legato al mondo della musica, dove questi diritti trovano spesso la loro naturale dimora: dal punto di vista del diritto d'autore, un brano musicale è composto da una linea melodica, da una struttura e in certi casi da un testo letterario abbinato. Però tutto ciò che riguarda l'arrangiamento e l'interpretazione, nonché le modalità di incisione fonografica del brano, attiene alla sfera dei diritti connessi. Il famoso brano "Knockin' on heaven's door" dal punto di vista dei diritti connessi è un'opera diversa a seconda che si tratti della versione di Bob Dylan o di quella dei Guns n' Roses; ma dal punto di vista del diritto d'autore è sempre lo stesso brano. L'autore infatti è sempre Dylan, la linea melodica non cambia, il testo nemmeno; tuttavia cambiano i modi, i tempi e le persone con cui il brano è stato registrato, prodotto e commercializzato.

6.2. I principali diritti connessi

La lettura della legge sul diritto d'autore ci consente di tracciare un elenco sommario dei principali diritti connessi:

a) *diritti del produttore di fonogrammi*[34] (art. 72 LDA): egli può autorizzare la riproduzione, la distribuzione, il noleggio e la messa a disposizione del pubblico dei fonogrammi di cui ha curato l'incisione e la realizzazione; la durata di questi diritti è di cinquant'anni dall'avvenuta fissazione (cioè dall'incisione fonografica su supporto materiale o digitale);

b) *diritti del produttore di opere cinematografiche o audiovisive* (art. 78 ter LDA): egli può autorizzare la riproduzione, la distribuzione, il noleggio e la messa a disposizione del pubblico dell'originale o delle copie delle proprie realizzazioni; la durata di questi diritti è di cinquant'anni dall'avvenuta fissazione;

c) *diritti relativi all'emissione radiofonica e televisiva* (art. 79 LDA): coloro che esercitano l'attività di emissione radiofonica o televisiva hanno il diritto esclusivo di autorizzare la fissazione, la riproduzione, la ritrasmissione e la messa a disposizione del pubblico delle proprie emissioni e trasmissioni; la durata di questi diritti è di cinquant'anni dalla prima diffusione della trasmissione;

d) *diritti degli artisti interpreti ed esecutori* (art. 80 LDA), ovvero gli attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini e le altre persone che rappresentano, cantano, recitano o eseguono in qualunque modo opere dell'ingegno, siano esse tutelate o di dominio pubblico: costoro hanno il diritto esclusivo di autorizzare la fissazione, la riproduzione, la messa a disposizione del pubblico, il noleggio, la distribuzione delle loro prestazioni artistiche; la durata di questi

34 - Per definizione dell'art. 78 LDA, «il produttore di fonogrammi è la persona fisica o giuridica che assume l'iniziativa e la responsabilità della prima fissazione dei suoni provenienti da una interpretazione o esecuzione o di altri suoni o di rappresentazioni di suoni». La titolarità di questi diritti è comunemente indicata con il simbolo (P).

diritti è di cinquant'anni dalla prima diffusione della trasmissione; questi diritti durano cinquanta anni a partire dall'avvenuta esecuzione, rappresentazione o recitazione;

e) *diritti relativi alle fotografie* (artt. 87 ss. LDA), intese come le immagini di persone o di aspetti, elementi o fatti della vita naturale e sociale, ottenute col processo fotografico o con processo analogo, comprese le riproduzioni di opere dell'arte figurativa e i fotogrammi delle pellicole cinematografiche: spetta al fotografo il diritto esclusivo di riproduzione, diffusione e spaccio della fotografia; tale diritto dura vent'anni dalla produzione della fotografia;[35]

f) *diritti relativi al ritratto*: secondo l'art. 96 LDA, il ritratto (pittorico, scultoreo o fotografico) di una persona non può essere esposto, riprodotto o messo in commercio senza il consenso di questa; tuttavia, tale consenso non è necessario quando la riproduzione dell'immagine é giustificata dalla notorietà o dall'ufficio pubblico coperto, da necessità di giustizia o di polizia, da scopi scientifici, didattici o culturali, o quando la riproduzione é collegata a fatti o avvenimenti di interesse pubblico (sempre nel rispetto dell'onore e della reputazione della persona ritratta).

35 - E' importante segnalare che il diritto d'autore italiano tiene distinte le categorie di "opera fotografica" e di semplice "fotografia". In questo caso di parla di semplice fotografia, protetta solo da un diritto connesso; nel caso di opere fotografiche (cioè fotografie che denotano un rilevante apporto creativo/stilistico) il fotografo può vantare anche un vero e proprio diritto d'autore.

prospetto sinottico dei diritti d'autore
DIRITTI PREVISTI DALLA L. 633/41
diritti di tipo personale
diritti di tipo patrimoniale
diritti morali d'autore
diritti inalienabili e inestinguibili
- diritto di rivendicare la paternità dell'opera
- diritto al mantenimento dell'integrità dell'opera
- diritto di impedire modifiche all'opera che siano lesive per la reputazione dell'autore
- diritto di ritirare l'opera dal commercio per gravi ragioni morali
diritti esclusivi di utilizzazione economica
alienabili, scomponibili e con una durata fino a 70 anni dalla morte dell'autore
- diritto di riprodurre l'opera
- diritto di trascrivere l'opera
- diritto di eseguire, rappresentare o recitare in pubblico l'opera
- diritto di comunicare al pubblico l'opera
- diritto di distribuire l'opera
- diritto di tradurre l'opera
- diritto di elaborare l'opera
- diritto di pubblicare le opere in raccolta
- diritto di modificare l'opera
- diritto di noleggiare l'opera
- diritto di dare in prestito l'opera
- diritto di autorizzare il noleggio o il prestito dell'opera da parte di terzi
equo compenso
sorta di diritti di credito che sorgono in capo ai titolari di diritti d'autore e diritti connessi per gli utilizzi che vengono fatti dei loro prodotti
diritti connessi
diritti esclusivi su attività intellettuali e creative simili o connesse a quelle tutelate dal diritto d'autore
- diritti del produttore di fonogrammi
- diritti del produttore di opere cinematografiche o audiovisive
- diritti relativi all'emissione radiofonica e televisiva
- diritti degli artisti interpreti ed esecutori
- diritti relativi ad opere pubblicate per la prima volta successivamente all'estinzione dei diritti patrimoniali d'autore
- diritti relativi ad edizioni critiche e scientifiche di opere di pubblico dominio
- diritti relativi a bozzetti di scene teatrali
- diritti relativi alle fotografie

7. - TRASMISSIONE E CIRCOLAZIONE DEI DIRITTI

La legge 633/41, dopo aver fornito le definizioni dei concetti (requisiti, tipi di opere, soggetti in gioco) e dopo aver dettagliato tutti i diritti che essa intende disciplinare, dedica una serie di articoli alle modalità con cui questi diritti vengono trasferiti fra i vari soggetti. Si tratta di una parte fondamentale per capire il funzionamento concreto della macchina del diritto d'autore ed è la parte che assume maggiore rilevanza per gli avvocati e i consulenti che si occupano di tutta la fase contrattuale relativa ai diritti d'autore e connessi. Da ciò deriva necessariamente che i concetti normativi si fanno piuttosto tecnici e di non immediata comprensione per un lettore privo di formazione giuridica. Ripercorriamo dunque solo a grandi linee questi argomenti (contenuti nel Titolo III, Capo II).

Uno dei principi che è sicuramente il caso di segnalare è quello stabilito dall'art. 110 LDA, in cui si legge che «la trasmissione dei diritti di utilizzazione deve essere provata per iscritto». Non è difficile intuire quale sia l'incidenza di tale disposizione sulla prassi contrattuale: per suo effetto, infatti, in qualsiasi controversia inerente alla trasmissione dei diritti, il detentore originario dei diritti avrà una posizione privilegiata, poiché sarà sempre la controparte a dover provare (tra l'altro, per iscritto) di averli legittimamente acquisiti[36].

Gli artt. da 118 a 135 disciplinano specificamente una tipologia di contratto particolarmente diffusa e che per questo merita maggiore attenzione: il contratto di edizione[37]; e dallo studio di questa disciplina è possibile trarre altri principi

---

36 - Si noti bene, però, che siamo solo sul piano della prova. Da questo principio dunque non deriva che eventuali contratti non stipulati in forma scritta siano invalidi; ma solamente aggraveranno in fase processuale la posizione della parte che ha acquisito i diritti.

37 - L'art. 118 LDA definisce il contratto di edizione come il contratto con il quale l'autore concede ad un editore l'esercizio del diritto di pubblicare per le stampe, per conto e a spese dell'editore stesso, l'opera dell'ingegno.

applicabili più in generale al trasferimento dei diritti, anche fuori dall'ambito prettamente editoriale.

E' il caso ad esempio del principio di **indipendenza** (fra loro) **dei diritti esclusivi**, il quale, pur essendo previsto segnatamente dall'art. 19 LDA, traspare in gran parte delle norme di questa parte: in sostanza si chiarisce che il detentore dei diritti non è tenuto a trasferirli in blocco ad un unico soggetto, ma può scegliere di differenziare il trasferimento fra più soggetti. Poi ovviamente la prassi (sulla base di quanto abbiamo già detto in proposito al potere contrattuale) si è sviluppata in senso opposto, verso una tendenziale standardizzazione dei modelli contrattuali: cioè, è più facile che il soggetto imprenditoriale (generalmente colui dotato di maggior potere contrattuale) richieda all'autore in modo abbastanza tassativo l'acquisizione di tutti i diritti normalmente trasferibili e per il più ampio lasso di tempo concesso dalla legge. All'autore non particolarmente conosciuto e potente spesso non resta che adeguarsi.

Infine gli articoli da 136 a 141 regolamentano altri due tipi contrattuali specifici: i contratti di rappresentazione e di esecuzione, con i quali l'autore concede la facoltà di rappresentare in pubblico un'opera drammatica, drammatico-musicale, coreografica, pantomimica o qualunque altra opera destinata alla rappresentazione; salvo patto contrario, la concessione di questa facoltà non é esclusiva e non é trasferibile ad altri.

8. - La violazione dei diritti e le relative sanzioni

Il Capo III del Titolo III della legge sul diritto d'autore è dedicato alle *Difese e sanzioni giudiziarie* esperibili in caso di violazione (o di temuta violazione) di uno dei diritti previsti dalla legge. Come si è detto nel capitolo primo, gli stessi diritti possono essere tutelati in via civilistica e in via penalistica e

spesso le due diverse tutele si trovano in sovrapposizione; ed è proprio questo il caso del diritto d'autore.

8.1. - Difese e sanzioni civili

L'art. 156 prevede una tutela che tecnicamente è detta "inibitoria": essa viene esperita in via preventiva dal soggetto che vede verosimilmente messo in pericolo un suo diritto e ha lo scopo di impedire fin da subito le attività che possono ledere questo suo diritto.

LA NORMA

Art. 156 LDA (comma I)

Chi ha ragione di temere la violazione di un diritto di utilizzazione economica a lui spettante in virtù di questa legge oppure intende impedire la continuazione o la ripetizione di una violazione già avvenuta sia da parte dell'autore della violazione che di un intermediario i cui servizi sono utilizzati per tale violazione può agire in giudizio per ottenere che il suo diritto sia accertato e sia vietato il proseguimento della violazione. [...]

L'art. 158 prevede invece una tutela risarcitoria: essa viene esperita dal soggetto che ha verificato la violazione di un suo diritto e ne ha subito di conseguenza un danno.

LA NORMA

Art. 158 LDA (comma I)

Chi venga leso nell'esercizio di un diritto di utilizzazione economica a lui spettante può agire in giudizio per ottenere, oltre al risarcimento del danno che, a spese dell'autore della violazione, sia distrutto o rimosso lo stato di fatto da cui risulta la violazione.

Inoltre, l'art. 158 indica i criteri per la determinazione del danno da risarcire, compiendo precisi rimandi ai principi cardine del diritto civile sulla risarcibilità dei danni patrimoniali e non patrimoniali.

8.2. - Tutele e sanzioni penali

Come abbiamo anticipato, a differenza delle difese di tipo civile che devono essere esperite da una delle parti interessate, le sanzioni di tipo penale sono di esclusiva competenza dell'autorità giudiziaria ed il privato cittadino non può far altro che denunciare i comportamenti delittuosi.

Abbiamo anche detto che il diritto d'autore nasce precipuamente come branca del diritto civile commerciale, dunque è il caso di interrogarsi su quale spazio debbano avere norme di tipo penalistico. In generale si è pensato che esistano attività abusive e contrarie ai principi del diritto d'autore in cui la sola tutela civile può risultare insufficiente. Poi si pensi anche al fatto che la tutela civile, essendo prerogativa di una parte privata, è spesso penalizzata nella sua efficacia dalle poche possibilità economiche del soggetto che ha subito la violazione: ad esempio, l'autore emergente vittima di una violazione da parte di un grosso gruppo editoriale sarebbe scoraggiato dalla sproporzionata disponibilità di mezzi (avvocati, associazioni di categoria, conoscenze nel settore) che renderebbe l'eventuale causa civile troppo onerosa e aleatoria per lui, ma semplice operazione di routine per la controparte più potente.

Inoltre, la diffusione capillare di tecnologie che rendono sempre più agevole la violazione di diritti d'autore e connessi ha fatto sì che le norme di tipo penalistico all'interno della legge 633/41 vedessero un cospicuo (e secondo alcuni eccessivo) aumento. Attualmente infatti il Titolo III, Capo III prevede una fittissima gamma di sanzioni penali, rispetto al testo originale, che mirano a colpire comportamenti fra i più disparati.

In sintesi, infatti, è punito a titolo di reato:

a) chiunque, senza averne diritto, a qualsiasi scopo e in qualsiasi forma riproduce, trascrive, recita in pubblico, diffonde, vende o mette in vendita o pone altrimenti in commercio un'opera altrui o ne rivela il contenuto prima che sia reso pubblico, o introduce nello Stato esemplari prodotti all'estero contrariamente alla legge italiana (art. 171, lett. *a*, LDA);

b) chiunque mette a disposizione del pubblico, immettendola in un sistema di reti telematiche, mediante connessioni di qualsiasi genere, un'opera dell'ingegno protetta, o parte di essa (art. 171, lett. *a bis*, LDA);[38]

c) chiunque abusivamente duplica, per trarne profitto, programmi per elaboratore o ai medesimi fini importa, distribuisce, vende, detiene a scopo commerciale programmi contenuti in supporti non contrassegnati dalla S.I.A.E. (art. 171 bis, comma 1, LDA);

d) chiunque, al fine di trarne profitto, su supporti non contrassegnati SIAE riproduce, trasferisce su altro supporto, distribuisce, comunica, presenta o dimostra in pubblico il contenuto di una banca di dati senza averne diritto (art. 171 bis, comma 2, LDA);

e) chiunque, a fini di lucro, senza averne titolo e sempre che il fatto sia commesso per uso non personale, duplica, riproduce, trasmette o diffonde in pubblico con qualsiasi procedimento, in tutto o in parte, un'opera dell'ingegno sonora, audiovisiva o multimediale destinata al circuito televisivo, cinematografico, della vendita o del noleggio (art. 171 ter, comma 1, lett. *a,* LDA);

f) chiunque, a fini di lucro, senza averne titolo e sempre che il fatto sia commesso per uso non personale, riproduce, trasmette o diffonde in pubblico, con qualsiasi procedimento, opere o parti di opere letterarie, drammatiche, scientifiche o didattiche,

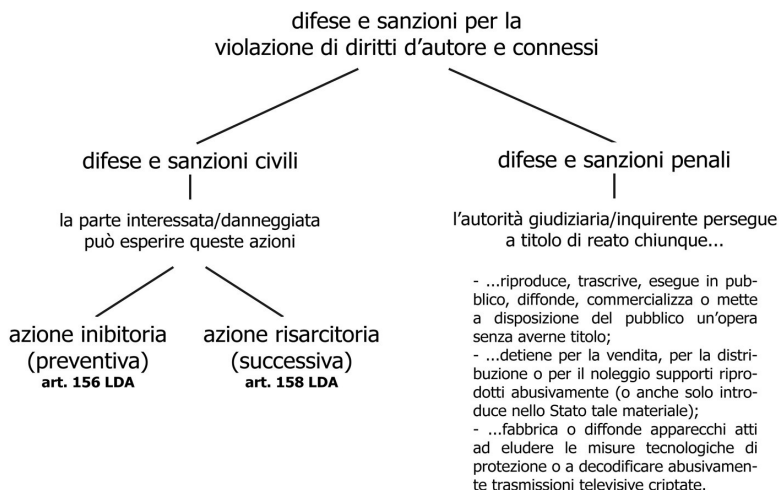
38 - Questa lettera dell'art. 171 mira a colpire specificamente il fenomeno del file sharing, di cui parleremo più avanti.

musicali o drammatico-musicali, ovvero multimediali (art. 171 ter, comma 1, lett. *b,* LDA);

g) chiunque fabbrica, importa, distribuisce, vende, noleggia o detiene per scopi commerciali attrezzature o prodotti che abbiano la prevalente finalità di eludere le misure tecnologiche di protezione applicate ai supporti (art. 171 ter, comma 1, lett. *f* bis, LDA);

h) chiunque a fini fraudolenti produce, pone in vendita, importa, installa, modifica, utilizza apparati atti alla decodificazione abusiva di trasmissioni audiovisive ad accesso condizionato (art. 171 octies LDA).

L'elencazione non ha la pretesa di essere completa ed esauriente, ma riesce tuttavia a fornire una panoramica sufficiente dei comportamenti sanzionati.

Come tutte le discipline penali speciali, oltre alle norme di individuazione dei reati puniti, questa sezione della legge prevede tutta una serie di cause di giustificazione nonché di circostanze attenuanti ed aggravanti, che però non è il caso di approfondire in questa sede.

8.3. - Sanzioni amministrative

Oltre al già complesso apparato di tutele penali (in senso stretto), la legge 633/41 prevede l'applicazione di sanzioni amministrative ad alcune fattispecie. Le sanzioni amministrative in generale hanno maggiore incisività poiché, pur essendo meno pesanti, vengono comminate e applicate con procedimenti più veloci (quali sono quelli di tipo amministrativo) e non implicano l'instaurazione di un processo penale né di una incriminazione in senso stretto per l'autore della violazione.

Nel caso del diritto d'autore italiano, si applicano nei casi in cui nella violazione del diritto manca quello che i penalisti chiamano il "dolo specifico", atteggiamento psicologico intenzionale riconducibile allo scopo di lucro/profitto.

Questo particolare tipo di sanzione è previsto dall'art. 174 bis.

LA NORMA

Art. 174 bis LDA (comma I)

Ferme le sanzioni penali applicabili, la violazione delle disposizioni previste nella presente sezione è punita con la sanzione amministrativa pecuniaria pari al doppio del prezzo di mercato dell'opera o del supporto oggetto della violazione, in misura comunque non inferiore a € 103. [...] La sanzione amministrativa si applica nella misura stabilita per ogni violazione e per ogni esemplare abusivamente duplicato o riprodotto.

9. - GESTIONE COLLETTIVA E S.I.A.E.

9.1. - Il senso della gestione collettiva dei diritti

Al di là delle tutele appena illustrate, esiste un altro fondamentale sistema di controllo sulla circolazione dei diritti d'autore e connessi: la gestione collettiva dei diritti esclusivi.

Cerchiamo di capire su quali esigenze si fonda questo ulteriore strumento di tutela.

Pensiamo prima di tutto al fatto - già più volte sottolineato – che, esclusi i casi di illeciti penali perseguiti d'ufficio dall'autorità giudiziaria, la tutela dei diritti esclusivi è cosa squisitamente attinente al diritto privato: sono infatti le parti interessate a dover preoccuparsi della gestione dei diritti. Basta pensare alla complessità sempre crescente dell'attuale mondo delle comunicazioni e dell'attuale industria dell'intrattenimento per comprendere quanto per un soggetto privato sia oneroso (se non impossibile) controllare meticolosamente tutti gli utilizzi che vengono fatti di un'opera sui cui vanta dei diritti.

Proviamo ad immaginare una situazione-tipo: il musicista che crea la melodia che dovrà poi essere utilizzata come sottofondo alla scena di un film. Egli crea solo la linea melodica, ma poi si accorda con una band per l'arrangiamento e l'esecuzione del brano; la band si accorda con un produttore discografico per realizzare l'incisione definitiva; il produttore discografico acquisisce i diritti d'autore sul brano musicale e i diritti connessi sull'esecuzione del brano, ne cura l'incisione e si appresta a contattare il regista del film per l'inserimento del brano nel montaggio finale; il regista apprezza il brano e lo inserisce; subentra il produttore del film che per avere massima libertà d'azione chiede al produttore la cessione in esclusiva di tutti i diritti sull'incisione; il produttore concede solo i diritti strettamente necessari alla produzione del film perché è interessato a promuovere il brano in altri canali; infatti egli contatta una casa discografica che pubblica compilation di colonne sonore per il cinema; la casa discografica apprezza il brano e acquisisce i diritti esclusivi per la distribuzione discografica e quelli per la diffusione radiofonica.

Il panorama potrebbe allargarsi ulteriormente considerando altri diritti come quelli relativi alla diffusione via web o via

satellite; inoltre, quanto si è fin qui prospettato era riferito solo all'ambito nazionale, ma qualora sia il film che la compilation musicale dovessero essere distribuiti all'estero, il tutto si complicherebbe per l'entrata in gioco di altri soggetti (distributori, traduttori, doppiatori, promotori) e quindi di altri utilizzi.

Ad ogni modo, ciò è sufficiente a capire che l'autore originario della melodia, gli arrangiatori e gli esecutori dei brani hanno davvero poche possibilità di mantenere un controllo sui vari passaggi contrattuali di cui il loro apporto creativo è stato oggetto. Da qui l'esigenza per tutti i soggetti in gioco di organizzarsi in entità associative attraverso le quali rendere più facile la gestione di questi rapporti: a tal proposito si parla generalmente di "società di gestione collettiva dei diritti".

Questi enti sono presenti in tutti gli Stati interessati alla macchina della proprietà intellettuale e sono nati su base volontaria, cioè proprio grazie all'iniziativa dei soggetti coinvolti. Solo successivamente in alcune Nazioni (come in Italia, ad esempio) questi enti hanno ricevuto un riconoscimento dallo Stato e addirittura una disciplina per legge. Grazie agli accordi internazionali in materia di diritto d'autore, le varie entità nazionali sono ora organizzate in una rete globale che permette la tutela e il controllo dei diritti in ogni parte del mondo.

Questi enti ricoprono un importantissimo ruolo di intermediazione, facendosi portavoce degli interessi dei soggetti che affidano loro la tutela delle proprie opere o esecuzioni. Come fa notare argutamente Auteri «la gestione collettiva non risponde soltanto all'interesse degli aventi diritto, ma anche a quello degli utilizzatori, che solo così riescono a procurarsi le licenze di cui hanno bisogno per svolgere le loro attività.»[39] Questo sistema dunque consente di abbattere i costi di

39 - cfr. AUTERI, *Diritto d'autore*, parte VI di *Diritto industriale - Proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, 2005, II ediz., p. 567.

transazione, mettendo in contatto attraverso un unico grande canale i vari soggetti interessati.

9.2. - Il caso italiano: la S.I.A.E.

In Italia questo ruolo è ricoperto dalla Società Italiana Autori ed Editori (S.I.A.E)[40], ente di diritto pubblico cui la legge 633/41 attribuisce in via esclusiva l'attività d'intermediazione in fatto di diritti d'autore e diritti connessi. Ciò significa che per legge nessun altro ente pubblico o privato può svolgere le stesse funzioni.

LA NORMA

Art. 180 LDA (commi 1 e 2)

L'attività di intermediario, comunque attuata, sotto ogni forma diretta o indiretta di intervento, mediazione, mandato, rappresentanza ed anche di cessione per l'esercizio dei diritti di rappresentazione, di esecuzione, di recitazione, di radiodiffusione ivi compresa la comunicazione al pubblico via satellite e di riproduzione meccanica e cinematografica di opere tutelate, é riservata in via esclusiva alla Società italiana degli autori ed editori (S.I.A.E.).

Tale attività é esercitata per effettuare:

1) la concessione, per conto e nell'interesse degli aventi diritto, di licenze e autorizzazioni per l'utilizzazione economica di opere tutelate;

2) la percezione dei proventi derivanti da dette licenze ed autorizzazioni;

3) la ripartizione dei proventi medesimi tra gli aventi diritto.

40 - Per informazioni di carattere generale si veda la sezione FAQ del sito della S.I.A.E.: www.siae.it/faq_siae.asp .

Da ciò deriva in sostanza che l'autore italiano che voglia vedere tutelati i suoi interessi ad un certo livello e con certe garanzie non può far altro che affidarsi alla S.I.A.E. Si crea così una situazione - come alcuni criticamente fanno rilevare - di monopolio, che, se da un lato garantisce unità e coordinamento nella gestione, dall'altro spesso tende ad appiattire ed uniformare eccessivamente le situazioni[41].

A dire il vero, la legge lascia uno spiraglio in questa impostazione monopolistica, stabilendo al comma 4 dell'art. 180 che tale esclusività di poteri «non pregiudica la facoltà spettante all'autore, ai suoi successori o agli aventi causa, di esercitare direttamente i diritti loro riconosciuti da questa legge». Tuttavia, a livello pratico, ciò significa che l'autore, pur potendo scegliere di non usufruire dei servizi della S.I.A.E., rischierebbe di lasciare scoperta un'ampia fascia di prerogative esercitabili efficacemente - come si è detto - solo attraverso entità con una certa organizzazione e certi poteri. Attualmente il dibattito sull'opportunità di liberalizzare in Italia la gestione collettiva dei diritti (quindi di togliere l'esclusiva alla S.I.A.E.) è ancora aperto.

I soggetti interessati possono demandare la tutela alla S.I.A.E in due forme: l'iscrizione e il mandato. La situazione derivante dalle due posizioni è diversa a livello sia giuridico che pratico: l'associato, infatti, sottoscrivendo lo statuto dell'ente ed entrandone a far parte, si assume una serie di oneri in più, che

---

41 - Dagli appunti di lavoro del progetto *iCommons Italy* emerge che «la S.I.A.E. esercita un'attività in sostituzione dell'autore o avente causa, per finalità di coordinamento e di interesse generale, attraverso un meccanismo di standardizzazione dei rapporti e di forfetizzazione delle situazioni.»

Si veda a tal proposito il documento *"L'esclusiva riservata dall'art. 180 l. a. alla S.I.A.E. nell'esercizio dell'attività di intermediazione di taluni diritti d'autore: Inquadramento giuridico e potenziali impatti sull'iniziativa Creative Commons"*, par.2, pag.6, disponibile all'indirizzo web

http://creativecommons.ieiit.cnr.it/Esclusiva180_iCommonsItaly.pdf .

rendono ancora più pregnante la situazione di univocità sopra illustrata.

Ad esempio, secondo l'art. 2 dello Statuto della SIAE[42], "il rapporto associativo ha durata di 4 anni […] ed è tacitamente rinnovabile di quadriennio in quadriennio". Come in tutti gli enti associativi, l'associato gode dei diritti derivanti dalla sua posizione, ma è anche tenuto al rispetto degli obblighi previsti dalle norme dello statuto e del regolamento, pena l'inflizione di alcune sanzioni (fino ad arrivare alla radiazione del socio).

Ulteriori problemi derivano dall'interpretazione estensiva che nella prassi giuridica spesso si verifica in merito all'esclusiva concessa dall'art. 180. Nell'art. 3 del Regolamento Generale SIAE: "L'iscrizione comporta il conferimento alla Società del mandato per l'esercizio di tutti i diritti su tutte le opere di competenza delle sezioni per le quali l'iscrizione dispiega i suoi effetti […]." La norma appare subito piuttosto tassativa e univoca: l'iscritto alla SIAE perde necessariamente ogni possibilità di gestire autonomamente i diritti sulle sue opere. E non solo sulle opere già create, ma in pratica anche su quelle future! L'articolo 3 infatti prosegue dicendo che "l'iscritto ha l'obbligo di dichiarare tempestivamente tutte le opere destinate alla pubblica utilizzazione sulle quali abbia od acquisti diritti."

9.3. - Altri compiti della S.I.A.E.

Nel tempo, oltre alle funzioni originarie (cioè quelle previste nell'art. 180) l'ordinamento italiano ha via via attribuito alla S.I.A.E. sempre maggiori compiti relativi in generale al controllo di varie attività attinenti alla sfera del diritto d'autore. Ciò in virtù dell'art. 181 LDA in cui si legge: «oltre alle funzioni indicate nell'articolo precedente ed a quelle demandategli da questa legge o altre disposizioni, la S.I.A.E. può esercitare altri compiti

42 - Disponibile sul sito www.siae.it/siae.asp .

connessi con la protezione delle opere dell'ingegno, in base al suo statuto.»

In particolare tale ampliamento di attribuzioni[43] è stato dettato dalla Legge 248 del 2000 che, fra le varie modifiche, ha introdotto nella legge 633/41 l'art. 182 bis con l'elenco delle nuove competenze.

LA NORMA

Art. 182 bis LDA (comma 1)

All'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni ed alla Società italiana degli autori ed editori (SIAE) è attribuita, nell'ambito delle rispettive competenze previste dalla legge, al fine di prevenire ed accertare le violazioni della presente legge, la vigilanza:

a) sull'attività di riproduzione e duplicazione con qualsiasi procedimento, su supporto audiovisivo, fonografico e qualsiasi altro supporto nonché su impianti di utilizzazione in pubblico, via etere e via cavo, nonché sull'attività di diffusione radiotelevisiva con qualsiasi mezzo effettuata;

b) sulla proiezione in sale cinematografiche di opere e registrazioni tutelate dalla normativa sul diritto d'autore e sui diritti connessi al suo esercizio;

[continua]

43 - Il più vistoso esempio delle nuove competenze attribuite alla S.I.A.E. nel 2000 è il rilascio dei bollini (più propriamente "contrassegni") che tutti i produttori di supporti digitali o analogici contenenti opere protette (audio, video, software e multimediali) sono tenuti ad applicare sui loro prodotti. Lo scopo di tale soluzione è quello di contrastare la diffusione di copie "pirata" di tali supporti.

LA NORMA

[continua]

c) sulla distribuzione, la vendita, il noleggio, l'emissione e l'utilizzazione in qualsiasi forma dei supporti di cui alla lettera a);
d) sui centri di riproduzione pubblici o privati, i quali utilizzano nel proprio ambito o mettono a disposizione di terzi, anche gratuitamente, apparecchi per fotocopia, xerocopia o analogo sistema di riproduzione;
d-bis) sull'attività di fabbricazione, importazione e distribuzione degli apparecchi e dei supporti di cui all'art. 71-septies;
d-ter) sulle case d'asta, le gallerie e in genere qualsiasi soggetto che eserciti professionalmente il commercio di opere d'arte o di manoscritti.

E' evidente quanto il ruolo della S.I.A.E., dopo l'introduzione di queste nuove norme, si sia fatto ancor più incisivo e pregnante, irrigidendo ulteriormente la situazione di monopolio e di standardizzazione.

9.4. - Il ruolo delle associazioni di categoria

Nel sistema della raccolta e ridistribuzione dei proventi che la S.I.A.E. percepisce attraverso i canali previsti dal sistema italiano, un ruolo fondamentale è ricoperto dalle associazioni di rappresentanza delle categorie professionali interessate. Infatti, la S.I.A.E. si occupa direttamente degli autori, ma ci sono altri soggetti che partecipano a diverso titolo alla macchina della produzione culturale e che, organizzati in associazioni di categoria, hanno stabilito accordi con la S.I.A.E. per tutelare i propri interessi e incassare quanto spetta loro.

A differenza della S.I.A.E. queste entità associative normalmente non ricevono un riconoscimento dallo Stato e la legge non attribuisce loro alcuna posizione di esclusiva: dunque

la loro regolamentazione si basa unicamente sul diritto privato, cioè sugli accordi fra i loro iscritti e sugli accordi fra l'associazione e gli altri enti. Gran parte delle "regole del gioco" in Italia (comprese le linee guida per alcune riforme legislative) vengono stabilite da questi soggetti.

Vediamo le principali associazioni:

- **I.M.A.I.E.** (Istituto Mutualistico Artisti Interpreti ed Esecutori): è l'ente morale (quindi riconosciuto dallo Stato) preposto alla tutela dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori di opere musicali, cinematografiche, audiovisive e assimilate in genere (principalmente attori, cantanti, strumentisti);[44]

- **A.I.E.** (Associazione Italiana Editori): «è l'associazione di categoria degli editori italiani e stranieri operanti in Italia o che pubblicano in lingua italiana libri, riviste e prodotti di editoria elettronica multimediale e on line»;[45]

- **Univideo** (Unione Italiana Editoria Audiovisiva): «è l'Associazione che rappresenta il settore dell'Home Entertainment in Italia e raggruppa al suo interno le principali aziende attive nell'Industria dell'audiovisivo»;[46]

- **F.I.M.I.** (Federazione Industria Musicale Italiana): «compito primario di FIMI è la rappresentanza dell'industria musicale, nel suo complesso, nel dialogo con le istituzioni pubbliche (Comunità Europea, Governo, Pubblica Amministrazione) e private (Associazioni di categoria imprenditoriali e professionali), con SIAE e IMAIE».[47]

- **B.S.A.** (Business Software Alliance): organizzazione mondiale delle principali imprese produttrici di software, la cui *mission* prevede "il miglioramento della fiducia e della sicurezza nel cyberspazio, la riduzione della pirateria software, la

---

44 - v. www.imaie.it/imaie.html .

45 - cfr. www.aie.it/aie/chisiamo.asp .

46 - cfr. www.univideo.org/cms/index.php?dir_pk=7 .

47 - cfr. www.fimi.it/profilo.asp .

promozione di politiche per la protezione della proprietà intellettuale e il libero mercato, oltre all'educazione del pubblico per l'adozione di criteri efficaci di gestione del software."[48]

48 - cfr. www.bsa.org/italia/about/Membership-Details.cfm .

CAPITOLO QUARTO

ALCUNI ARGOMENTI SPECIFICI

1. - PARTICOLARI TIPOLOGIE DI OPERE

Abbiamo detto che il diritto d'autore è nato originariamente come fenomeno rivolto al mondo dell'editoria e che si è nel tempo esteso ad altre tipologie di opere dell'ingegno, fino ad arrivare negli ultimi decenni a comprendere categorie di opere davvero innovative e inimmaginabili anche solo pochi decenni fa. Questo ha comportato una non sempre agevole applicazione dei principi classici del diritto d'autore e quindi ha richiesto alcuni aggiustamenti nell'assetto normativo.

1.1. - Il software

Seguendo l'evoluzione storica della scienza informatica, l'idea di una tutela giuridica su un'opera software non si è affatto affermata in modo graduale e parallelo rispetto alla diffusione del software stesso; possiamo dire che la prassi della tutela giuridica sia stata direttamente proporzionale non tanto allo sviluppo della

produzione software, quanto piuttosto all'interesse che il mercato ha man mano dimostrato verso questo settore.

La scelta fu determinata dai crescenti interessi economici che necessariamente si andavano a formare attorno al mercato del software. Le aziende d'informatica, che verso la fine degli anni 70 iniziarono a voler tutelare i loro cospicui investimenti, potevano servirsi dei meccanismi tradizionali del diritto industriale, facenti capo ai due diversi modelli del diritto d'autore e del brevetto: il primo concepito originariamente per le creazioni di tipo artistico-letterario, il secondo invece per le invenzioni di carattere tecnico-industriale.

Coerentemente con quanto fin qui detto, per individuare quale tipo di tutela sarà possibile applicare, è necessario preventivamente effettuare una classificazione certa dell'opera in esame.[49] In realtà, la situazione non è così ben definita, a causa della comparsa negli ultimi anni di opere atipiche che spesso racchiudono alcuni requisiti di entrambe le categorie, senza però soddisfare appieno quelli di nessuno dei due. E' questo il caso controverso del software.[50]

A livello dottrinale più che a livello pratico, infatti, a creare dubbi è proprio una caratteristica peculiare del software: la sua funzionalità, ovvero la sua vocazione di opera destinata alla soluzione di problemi tecnici; caratteristica questa che lo avvicina ineluttabilmente alla categoria delle invenzioni dotate d'industrialità. D'altro canto, però, il software appare carente del requisito della materialità considerato da alcuni giuristi come *condicio sine qua non* per la brevettabilità.

49 - Ciò tuttavia - come si è già rilevato - non significa che ad una stessa opera non possano essere applicate in sovrapposizione entrambe le tutele; esse infatti non si escludono a vicenda, ma anzi apportano diversi gradi e meccanismi di protezione.

50 - Ma anche delle banche dati elettroniche e del design industriale.

Storicamente, inoltre, la tutela brevettuale venne vista con diffidenza dalle aziende produttrici di hardware: esse temevano che tale prospettiva avrebbe attribuito un eccessivo potere alle aziende di software e reso il commercio dell'hardware schiavo delle loro scelte di mercato.[51]

Fu in questo contesto di notevoli e intricati interessi economici che il legislatore statunitense nel 1980 fece la coraggiosa quanto necessaria scelta di stabilire dall'alto quale disciplina applicare al software, ovvero la tutela per mezzo di copyright (non a caso l'atto legislativo in questione fu chiamato 'Software Copyright Act').

Nell'arco di un lustro quasi tutti i principali paesi tecnologicamente avanzati si mossero nella stessa direzione: l'Australia nel 1984 (con il Copyright Amendment Act), la Francia e la Germania nel 1985 (entrambe con legge ordinaria per la riforma della normativa preesistente sul diritto d'autore), la Gran Bretagna anch'essa nel 1985 (con il Copyright Computer Software Amendment).

Come spesso accade, il legislatore italiano si distinse per inerzia e si dovette attendere la direttiva europea n. 91/250/CEE (del 1991) che appunto mirava ad un'armonizzazione delle norme comunitarie in fatto di protezione del software; la direttiva invitava gli stati membri ad applicare al software la normativa del diritto d'autore. La nuova opera doveva essere considerata alla stregua di un'opera letteraria (di carattere scientifico) ai sensi della Convenzione di Berna, ratificata dallo Stato italiano nel 1978; la legge italiana di attuazione della direttiva (ovvero il Decreto Lgs. 518/1992) inserì nella legge sul diritto d'autore una serie di articoli *ad hoc* per il software (artt. 64

---

51 - In tal senso v. FLORIDIA, *Le creazioni intellettuali a contenuto tecnologico*, in AA.VV., *Diritto Industriale - Proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, Torino, 2001, cap.I, par. 5.

bis, ter, quater) costituenti una nuova apposita sezione intitolata proprio "Programmi per elaboratore".

In effetti, se si pensa alle peculiarità tecniche del software (strutturato in una serie di comandi in linguaggio informatico), la sua assimilazione ad un'opera letteraria non pare nemmeno molto forzata; possiamo infatti equiparare (come acutamente osservano alcuni autori) il programma in forma di codice sorgente ad un manuale di istruzioni tecniche redatte in un preciso linguaggio e destinate alla macchina (o ad altri sviluppatori che conoscono quel linguaggio).

La rilevanza dei requisiti di creatività e di originalità (tipici del diritto d'autore) tende quindi a prevalere sulla peculiarità della vocazione funzionale del software; infatti, la soluzione tecnica cui un programma è preposto può essere raggiunta dal programmatore in diversi modi a seconda del linguaggio prescelto e di come le istruzioni sono disposte all'interno del codice.[52]

1.2. - Le banche dati elettroniche

Le banche dati hanno causato minori problemi interpretativi grazie alla loro natura giuridica più chiara e delineata. Il fenomeno della banca dati nel senso generico di "raccolta di informazioni" possiede una storia decisamente radicata se pensiamo a tutte le opere che raccolgono altre opere: come primo fra tutti sostiene Ubertazzi[53], già il museo, inteso come opera indipendente dalle singole opere che contiene, si avvicina

52 - «Ciò consente, da un lato, di ammettere che i programmi possano avere carattere creativo in un senso non molto diverso da quello che questo concetto ha in generale in materia di diritto d'autore, dall'altro lato, consente di limitare la tutela alla forma 'espressiva' [...] senza investire il contenuto [...].» Cfr. AUTERI, *Diritto d'autore*, parte VI di *Diritto industriale - Proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, 2005, II ediz., cap.II, par.7.

53 - v. diffusamente L.C. UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi*, Giuffrè, Milano, 2000, cap. VI, pp. 67 ss.

moltissimo all'idea moderna di banca dati. La stessa contiguità concettuale è correttamente individuabile nel complesso delle opere di compilazione: le antologie di poesie, racconti, immagini, le opere enciclopediche e le rassegne di massime giurisprudenziali (o addirittura gli elenchi di indirizzi e numeri telefonici disposti per settori commerciali ,come ad esempio le Pagine Gialle).

La particolarità di questa categoria di opere sta nel fatto che il requisito della creatività è da ricercarsi non nelle caratteristiche espressive delle singole opere raccolte (le quali restano indipendentemente sottoposte alla loro specifica tutela) quanto piuttosto nel criterio con cui l'autore-compilatore ha operato la raccolta e ne ha disposto il risultato.

Conferma di questo principio si riscontra nella maggioranza delle definizioni giuridiche attribuite al fenomeno, fra cui possiamo riportare quella di Paolo Auteri: «Banca dati è una raccolta di informazioni o elementi, costituenti o meno opere dell'ingegno, scelti e/o disposti secondo determinati metodi o sistemi in modo da consentire all'utilizzatore di accedere alle singole informazioni e al loro insieme.»[54] Quanto percepito in sede dottrinale viene poi ulteriormente corroborato dal legislatore che nel 1999 (Decreto Lgs. 169/1999) ha innestato nell'art. 2 LDA un nuovo numero (n. 9), che, dopo una prima definizione del fenomeno, aggiunge: «La tutela delle banche di dati non si estende al loro contenuto e lascia impregiudicati i diritti esistenti su tale contenuto.»

L'aspetto però più problematico di questa categoria di opere e che qui maggiormente ci interessa riguarda una sua sottocategoria che appunto risente di tutte le difficoltà di inquadramento giuridico esposte nei paragrafi precedenti: le banche dati elettroniche, ossia le opere compilative realizzate con

54 - AUTERI, *Diritto d'autore*, in AA.VV., *op. cit.*, cap. II, par. 9.

l'elaboratore ed usufruibili per mezzo di metodi informatici. Ubertazzi effettua opportunamente su questa sottocategoria un'ulteriore dicotomia fra banche dati elettroniche statiche e banche dati elettroniche dinamiche[55]: come vedremo le peculiarità della staticità e della dinamicità comportano rilevanti differenze nelle prospettive di tutela giuridica e riflessi per le cosiddette opere multimediali *tout court*.

Si consideri come esempio di *opera compilativa elettronica statica* una raccolta di testi legislativi (oppure di fotografie, oppure di definizioni enciclopediche) edita su CD-ROM: con questo supporto si mantengono tutte le caratteristiche di malleabilità e liquidità dei dati, ma l'integrità ontologica dell'opera è garantita.

Si consideri invece come esempio di *opera compilativa elettronica dinamica* un repertorio di massime giurisprudenziali pubblicato su Internet e aggiornato costantemente: quale sarà il nucleo dell'opera da cui esigere il requisito della creatività? Come tutelare ogni singola modifica? Il requisito della creatività è soddisfatto dalla messa in rete di un primo "stock di dati" i quali sono già disposti in un determinato criterio scelto dall'autore-compilatore e costituiscono già un'opera sufficientemente definita; invece, «ogni memorizzazione successiva di dati condurrà ad una modificazione (non creativa) dell'opera iniziale.»[56]

Un ultimo rilievo, molto importante a livello di classificazione giuridica, riguarda l'inserimento delle banche dati nel tipo delle opere collettive ai sensi dell'art. 3 LDA.

1.3. - Le opere multimediali

Con l'espressione "opere multimediali" si vogliono ricomprendere svariate tipologie di opere dell'ingegno accomunate dall'aspetto della multimedialità, cioè la

55 - v. L.C. Ubertazzi, *I diritti d'autore e connessi*, *op. cit.*, cap. VI, par. 3 e 4.

56 - v. L.C. Ubertazzi, *I diritti d'autore e connessi*, *op. cit.*, p. 74.

sovrapposizione e la coesistenza in un unica opera di diverse modalità espressive, diversi linguaggi di comunicazione.

A dire il vero l'uso di questa espressione spesso è più che altro un comodo espediente per svolgere una trattazione onnicomprensiva dei riflessi che la multimedialità ha trasmesso al diritto d'autore. Questo per dire che - come molti giuristi fanno notare - tale espressione è talmente ampia e generica da non assicurare una sufficiente precisione nella sua configurazione giuridica.

Non si può infatti classificare un'opera per il solo mezzo di comunicazione con cui è trasmessa al pubblico (il media, appunto), per il già citato principio dell'indipendenza della tutela d'autore dalla forma d'espressione *ex* art. 1 LDA: ogni opera può apparire in forma di opera multimediale pur non essendo stata concepita per stare in tale contesto. Di conseguenza, questo fenomeno, che con l'avanzare delle nuove tecnologie sta assumendo proporzioni enormi, non può essere ignorato dal diritto industriale; bisogna solo capire in che termini ciò possa compiersi.

Anche (anzi, soprattutto) in questo caso un intervento legislativo in materia risulta ostico e forse addirittura inopportuno, a causa della suddetta indeterminatezza della natura dell'oggetto della disciplina; spetta per l'ennesima volta alla dottrina il compito oneroso di tracciarne almeno le linee guida.

Qualcuno applica anche alle opere multimediali la dicotomia basata sulla staticità o dinamicità dell'opera, ribadendo come sia più plausibile l'adattamento della normativa tradizionale di diritto d'autore alle opere multimediali statiche, piuttosto che a quelle dinamiche. Guglielmetti, dal canto suo, definisce l'opera multimediale come «quel prodotto che combina simultaneamente, in forma digitale, parti di testo, di grafica, di

suoni, di immagini statiche o in movimento, oltre al relativo software gestionale.»[57]

Se non fosse per il riferimento al software come strumento per l'utilizzo dell'opera, una simile definizione sarebbe attribuibile anche alla specie delle opere cinematografiche, nelle quali appunto si fondono opere visive, musicali, letterarie. E' necessario dunque, per cogliere appieno il problema, non tralasciare la precipua caratteristica dell'opera multimediale, cioè la sua **interattività**: non si tratta della mera malleabilità dei dati, ma di una particolare disposizione e organizzazione degli stessi in modo da risultare estremamente organici, funzionali, coordinati, facilmente rappresentabili all'utente attraverso il software gestionale e soprattutto passibili di diverse modalità di estrinsecazione a seconda delle scelte dell'utente. «Attraverso l'interattività, infatti, il fruitore dell'opera multimediale non è più soggetto passivo, che in certo qual modo "subisce" l'opera così come è stata pensata e strutturata dal suo autore, bensì ne diviene soggetto attivo.»[58]

Un'ultima importante annotazione di matrice dottrinale sta nella riconducibilità di questo tipo di opera agli schemi dell'opera collettiva, dato che le caratteristiche della malleabilità, della varietà espressiva, della interattività rendono l'opera multimediale particolarmente aperta al contributo di diversi autori.

1.4. - Opere dinamiche e condivise per natura: *wiki, blog, forum*

Nell'ultimo decennio, parallelamente alla diffusione della comunicazione telematica nel grande pubblico, sono comparse nuove tipologie di opere che per alcune loro caratteristiche

57 - Cfr. GUGLIELMETTI, *Le opere multimediali*, in *AIDA* 1998, p. 132.

58 - CERUTTI, *Aspetti legali dell'opera multimediale*, in CASSANO, *Diritto delle nuove tecnologie informatiche e dell'internet*, IPSOA, Milano, 2002, p. 1017.

peculiari non possono essere ricondotte facilmente nemmeno ai nuovi paradigmi fin qui esposti.

Pensiamo ad esempio al concetto di "wiki", neologismo che significa letteralmente "rapido"[59] e che viene spesso utilizzata in rete per individuare un tipo di sito i cui contenuti sono liberamente modificabili da un numero indefinito di utenti. Si tratta principalmente di siti web di discussione o di raccolta di documentazione e dati ma che spesso per la loro organicità e completezza sono a tutti gli effetti delle opere dell'ingegno ibride fra le banche dati, le opere letterarie e le opere multimediali. Le difficoltà maggiori a livello giuridico si incontrano nel lato soggettivo della loro analisi, dato che non è sempre agevole risalire alla paternità dell'opera e soprattutto a quale porzione di opera si colleghi la paternità; a questo si aggiunge che l'opera è in continuo divenire, a volte con aggiornamenti a distanza di pochi minuti, senza un nucleo fisso a cui ricondurre l'ontologia dell'opera: un'opera che oggi c'è, che domani magari non c'è e dopodomani ritorna ma completamente diversa. Come è ben intuibile, a causa di queste caratteristiche tali opere si prestano particolarmente all'applicazione di licenze di tipo copyleft/opencontent: si veda infatti il caso emblematico dell'enciclopedia libera Wikipedia (www.wikipedia.org).

Non sono da dimenticare anche realtà comunicative sempre più diffuse come le newsletter, i web-forum e i web-log (detti anche più brevemente *blog*)[60] dove i singoli utenti scambiano e diffondono informazioni, ma spesso anche vere opere dell'ingegno: non è diffide infatti trovare poesie, racconti, fotografie, disegni, brani musicali.

Tra l'altro queste realtà il più delle volte si svolgono all'interno delle cosiddette *community* e quindi sono gestite da un soggetto

59 - Deriva da un modo di dire del linguaggio hawaiano.

60 - Sorta di diari pubblicati e aggiornati su Internet, in modo interattivo, con possibilità da parte dei lettori di intervenire e aggiungere commenti.

terzo, che però poco ha a che fare con il ruolo di editore che potrebbe avere invece il gestore di un sito web di informazione, ad esempio. Forse più correttamente blog, forum e newsletter sono assimilabili ad una nuova forma di comunicazione epistolare, così come tutelata dall'art. 15 della Costituzione italiana che la definisce "inviolabile": se si accoglie questa assimilazione, all'influenza del diritto d'autore si deve sovrapporre quella dei diritti personali di espressione, rendendo la situazione giuridicamente ancora più delicata.

2. - Il file sharing e il modello peer-to-peer

Il file-sharing è forse fra i fenomeni della società dell'informazione quello che più di tutti ha inciso sul diritto d'autore. Con questo termine - che letteralmente significa "condivisione di file" - s'intende un particolare sistema di interconnessione telematica fra i computer dei singoli utenti.

In sostanza, servendosi di una normale connessione Internet, ogni utente mette a disposizione degli altri utenti i file che intende condividere; e contemporaneamente può visualizzare e scaricare i file messi in condivisione dagli altri utenti. Tutto ciò è possibile con la semplice installazione di appositi software che si trovano agevolmente e gratuitamente in Internet e che sono piuttosto semplici da utilizzare.

Prima dell'avvento di questo nuovo sistema, la rete si basava su un modello di connessione *client/server*, dove *client* rappresenta il terminale del singolo utente, mentre *server* il nodo centralizzato a cui afferiscono le connessioni dei vari *client* (e attraverso il quale i *client* possono connettersi al resto della rete).

Il nuovo modello di condivisione/comunicazione, invece, è detto efficacemente peer-to-peer (abbreviato in *p2p*) poiché crea una rete in cui ogni utente ha un ruolo pari all'altro; perciò, con il modello "da pari a pari" ogni singolo terminale connesso alla rete è contemporaneamente *client* e *server*.

Ciò non rivoluziona solo l'architettura delle reti telematiche, ma anche la teoria classica della comunicazione che in ogni forma di diffusione di un messaggio vede un rapporto "emittente-ricevente". Nel nuovo modello invece ogni soggetto allo stesso tempo è - volente o nolente - parte attiva e passiva del sistema, al pari di ogni altro soggetto coinvolto.

2.1. - Problemi nella regolamentazione del fenomeno

Alla luce di queste considerazioni e di quanto già detto diffusamente nel capitolo secondo del libro, non è difficile intuire quanto tutto ciò sia destabilizzante proprio per il sistema tradizionale del copyright. Sì è provato in vari modi a disciplinare e tamponare questa nuova prassi che si è diffusa con la forza e i tempi tipici dei nuovi fenomeni culturali strettamente connessi alle innovazioni tecnologiche.

I problemi di fondo che gli ordinamenti giuridici hanno incontrato nel tentativo di regolamentazione di questo fenomeno dilagante sono i seguenti.

a) *Il conflitto con le libertà fondamentali.*

Essendo basato su una comunicazione fra privati cittadini, il tutto ricade nelle sfera d'influenza dei diritti fondamentali previsti dalle convenzioni internazionali e dalle carte costituzionali di tutti gli Stati democratici. Ci si riferisce principalmente alla libertà di espressione in senso ampio, quindi anche di accesso alla cultura e all'informazione (art. 21 della nostra Costituzione); ma soprattutto alla inviolabilità della corrispondenza e di ogni altra forma di comunicazione fra privati (art. 15 Cost.).

Questi diritti fondamentali, essendo nella scala di valore in una posizione preminente rispetto a tutti gli altri, possono essere limitati solo se vi è il concreto pericolo di violazione di diritti di pari rilevanza. I diritti d'autore (per la loro insita natura di strumento per la tutela di interessi privati legati all'iniziativa economica) non sono certo fra questi. Dunque, se nel caso di

scambio di materiale pedopornografico o di materiale a sfondo terroristico, non vi è alcun dubbio sull'opportunità di interventi repressivi (anche a scapito delle sopracitate libertà fondamentali); nel caso della violazione di diritti d'autore, la questione è molto più delicata ed è necessaria una valutazione approfondita del singolo caso.

b) *La non percezione di illiceità.*

Il secondo problema è un problema più che altro di sociologia del diritto ed è strettamente connesso ad aspetti culturali e sociali.

L'ingresso travolgente che hanno fatto le tecnologie informatiche nella vita dei paesi industrializzati ha rivoluzionato le abitudini di vita, in modo che oggi è difficile immaginare una vita "normale" senza alcune comodità che solo qualche anno fa non avevamo: pensiamo al telefono cellulare, al forno a microonde, al computer, al bancomat etc. Piccole cose che però hanno rivoluzionato la vita di tutti i giorni.

Lo stesso si può dire dello scambio di file su reti telematiche. E' una cosa così facile da fare, così vantaggiosa economicamente, così utile a livello culturale, che difficilmente potrebbe essere sradicata. Tuttavia risulta per vari aspetti una pratica illecita; ma, nonostante l'inasprimento delle sanzioni e l'accrescersi dei controlli, essa risulta sempre essere in costante ampliamento. Ciò fondamentalmente succede perché si registra nel tessuto sociale una mancata percezione dell'illiceità di questo comportamento. E' innegabile; non c'è stata alcuna minaccia di sanzione né campagna di sensibilizzazione capace di tamponare questo fenomeno, che è ormai diventato parte delle abitudini comuni e che è destinato solo ad aumentare con l'innalzamento del livello di alfabetizzazione informatica.

c) *L'inesistenza di sistemi centralizzati da colpire.*

Un altro determinante problema è di natura squisitamente tecnico-giuridica ed è legato ai meccanismi con cui l'autorità giudiziaria può concretamente reprimere certi comportamenti.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente a proposito delle difese e sanzioni, spesso un provvedimento giudiziario in materia di diritto d'autore mira ad inibire gli atti e i comportamenti lesivi delle prerogative del titolare dei diritti sulle opere. Nel caso del modello *peer-to-peer* però non è per nulla semplice individuare il soggetto che ha effettivamente violato il diritto, proprio perché si tratta di una immensa rete di soggetti che sono parti attive del sistema con diverse e infinite gradazioni di responsabilità: un conto è il singolo utente che si connette saltuariamente alla rete p2p per scaricare solo qualche file; altro conto è l'utente che lascia il suo pc costantemente connesso, con accesso a tutto il suo repertorio di file; altro conto ancora è l'organizzazione che, dietro uno specifico disegno criminoso, mette in piedi un sistema per la violazione del diritto d'autore. A ciò va aggiunto anche che gran parte degli internauti (non necessariamente con una cultura tecnico-informatica elevata) riescono in qualche modo a rendersi non immediatamente identificabili e a criptare i dati che rendono disponibili in condivisione.

Per cogliere al meglio queste problematiche, basta rifarsi all'esempio più eclatante: cioè quello di **Napster**. E' stato uno dei primi sistemi di file-sharing, ideato da giovani studenti di informatica statunitensi e presto bloccato dalla giustizia americana su attivazione di alcune grosse case discografiche che vedevano minacciati i loro interessi. Qual è stato il punto debole di quel sistema? Napster si basava su una architettura non completamente *peer-to-peer*: esisteva infatti una piattaforma centralizzata (un server gestito direttamente da questi studenti ideatori del sistema) su cui i vari utenti caricavano l'elenco dei file (con le relative informazioni digitali per il loro reperimento in

rete) che intendevano condividere, anche se solo temporaneamente; e il software che veniva utilizzato per la condivisione era predisposto per appoggiarsi automaticamente su questa piattaforma.

In questo modo non è stato difficile alle autorità giudiziarie disporre ai responsabili del server di cessare la loro attività (dato che che le nuove normative statunitensi in materia di copyright attribuivano ai gestori dei server di vigilare sulla diffusione di materiale protetto). Questo avvenne nel luglio 2001 dopo quasi due anni dall'attivazione del servizio.[61]

Subito dopo però iniziarono a diffondersi programmi file-sharing di seconda generazione grazie ai quali gli utenti potevano condividere file senza necessariamente interfacciarsi con una piattaforma centrale, ma semplicemente consentendo la visione e l'accesso di una porzione del proprio hard-disk. In questo modo - è facile intuirlo - si rende dura la vita a chi vuole attuare in maniera efficace le difese previste dalla legge.

2.2. - La disciplina italiana

Premesso che in Italia non è (per fortuna) previsto un generico obbligo di vigilanza a carico dei server-provider sul traffico di file protetti da copyright, possiamo tracciare il seguente quadro normativo.

Innanzitutto è importante rilevare che il fenomeno del file-sharing non può essere dichiarato illecito a priori, poiché non è necessariamente mirato allo scambio di materiale illegale; di conseguenza si tratterebbe di un'ingiustificata restrizione delle libertà fondamentali di comunicazione fra privati e di accesso all'informazione. Inoltre, non è nemmeno possibile proibire la prassi di "rippare" (cioè salvare sul proprio hard-disk in formato digitale) materiale protetto poiché tale prassi è espressione del

61 - Per approfondire la dinamica della questione giudiziaria, si veda la voce "Napster" su Wikipedia (http://it.wikipedia.org/wiki/Napster).

diritto alla copia privata, garantito (pur con precisi limiti) dall'art. 71 sexies LDA.

Un tentativo di regolamentare e contenere il fenomeno è stato effettuato nel 2004 con il cosiddetto Decreto Urbani il quale ha inserito nella legge 633/41 due specifiche norme penali, che si riportano integralmente nella loro attuale formulazione:

LA NORMA

Art. 171 (comma 1, lett. *a-bis*)

[...] è punito con la multa da Euro 51 a Euro 2.065 chiunque, senza averne diritto, a qualsiasi scopo e in qualsiasi forma:

a-bis) mette a disposizione del pubblico, immettendola in un sistema di reti telematiche, mediante connessioni di qualsiasi genere, un'opera dell'ingegno protetta, o parte di essa;

LA NORMA

Art. 171 ter (comma 2, lett. *a-bis*)

È punito con la reclusione da uno a quattro anni e con la multa da cinque a trenta milioni di lire chiunque:

a-bis) in violazione dell'articolo 16, a fini di lucro, comunica al pubblico immettendola in un sistema di reti telematiche, mediante connessioni di qualsiasi genere, un'opera dell'ingegno protetta dal diritto d'autore, o parte di essa;

In riferimento alla prima delle due norme, non si fa distinzione riguardo allo scopo e alla forma.

In riferimento alla seconda, invece, è il caso di mettere a fuoco un particolare: il testo originario riportava la dicitura "per trarne profitto" al posto di "a fini di lucro" e ciò rendeva la sanzione ancor più incisiva e pesante; infatti il semplice fatto di acquisire un bene senza sostenere il costo che l'acquisto del bene normalmente richiederebbe integra un profitto. Invece il

concetto di lucro è più specifico e ristretto ed è generalmente connesso ad un effettivo arricchimento.[62]

Tuttavia, in generale, dalla lettura delle due norme in esame emerge una certa sproporzione della sanzione rispetto alla pericolosità sociale del comportamento. Ciò è stato fonte delle principali critiche a questo intervento legislativo: molti hanno infatti fatto notare che la condivisione di file protetti è punita più severamente di reati come percosse (art. 581 Cod. Pen.), lesioni personali (art. 582 Cod. Pen.), ingiuria (art. 594 Cod. Pen.), diffamazione (art. 595 Cod. Pen.), atti osceni (art. 527 Cod. Pen.).

3. - Sistemi tecnologici di controllo

3.1. - *Digital rights management*

Seguendo la definizione che si trova su wikipedia.org, con l'espressione anglosassone "digital rights management", che letteralmente significa "gestione digitale dei diritti", si indicano «i sistemi tecnologici mediante i quali i titolari di diritti d'autore possono esercitare ed amministrare tali diritti nell'ambiente digitale, grazie alla possibilità di rendere protetti, identificabili e tracciabili tutti gli usi in rete di materiali adeguatamente "marchiati"»[63]. Come si è diffusamente detto in queste pagine, ogni opera dell'ingegno una volta convertita in un *file* digitale può essere gestita in svariate modalità a seconda degli strumenti (hardware e software) che utilizzeremo. Alcuni software per la digitalizzazione di opere (siano esse immagini, suoni, testi etc.) sono in grado di applicare ai *file* alcuni dati aggiuntivi che però

62 - La distinzione fra "scopo di lucro" e "scopo di profitto", nonché quella fra "attività commerciale" e "attività non commerciale" sono fra gli argomenti più articolati del diritto commerciale e tributario; come è facile notare, spesso la linea di confine è molto sottile. In gran parte dei casi non è possibile tracciare un discrimine a priori, ma è necessaria l'analisi del caso concreto.

63 - cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Napster .

restano nascosti fra i bit del *file* stesso (sono i cosiddetti "metadati"). In alcuni casi colui che digitalizza il *file* e inserisce questi dati può fare in modo che nessun'altro utente possa agevolmente modificare o cancellare quei dati se non dispone di alcune specifiche informazioni.

E' evidente quanto simili sistemi possano avere una non trascurabile rilevanza per il diritto d'autore.[64] Infatti, attraverso questi sistemi è possibile contrassegnare in modo indelebile l'opera (più precisamente, il file contenente l'opera) e in questo modo controllarne la sua diffusione e in generale il suo utilizzo da parte degli utenti. Sistemi di matrice unicamente tecnologica come questi sono consentiti dalla legge (in virtù del principio per cui il detentore dei diritti può decidere liberamente come gestire i suoi diritti) e vanno a sovrapporsi alle tutele di tipo puramente giuridico che abbiamo presentato in questo libro.

Questa prassi[65], in senso ampio, non è necessariamente da considerare come qualcosa di negativo e di pericoloso per le libertà dei fruitori di opere dell'ingegno, soprattutto quando si limita a fornire informazioni sul regime dei diritti e sulla paternità/provenienza dell'opera[66]: si pensi ad esempio a quanto detto nel cap. 2 a proposito della soluzione di Fisher (basata proprio su un sistema di DRM); e anche al mondo Creative Commons, dove le opere digitali rilasciate sotto queste licenze *opencontent* si servono di sistemi di marcatura digitale (più propriamente *watermarking*) per incorporare nei file i dati relativi

---

64 - Per un'argomentazione approfondita delle problematiche giuridiche si legga CASO, *Digital Rights Management. Il commercio delle informazioni digitali tra contratto e diritto d'autore*, Padova, CEDAM, 2004.

65 - Si veda in generale il documento *Digital rights management - Relazione informativa*, a cura del Ministero per l'innovazione e le tecnologie, 2004; disponibile alla indirizzo web www.interlex.it/testi/pdf/drmfull.pdf .

66 - Questo è il caso considerato dall'art. 102 quinquies LDA.

all'autore e alla licenza applicata (di conseguenza si garantiscono così sia i diritti degli autori sia le libertà attribuite agli utenti).[67]

3.2. - I sistemi antiaccesso e anticopia

L'altra faccia della medaglia - decisamente vista non di buon occhio dai sostenitori delle libertà digitali - è quella relativa all'applicazione di tali sistemi digitali per controllare o addirittura impedire la realizzazione di copie di opere dell'ingegno. Si tratta di soluzioni tecnologiche che i produttori di opere protette applicano ai loro supporti in modo tale da rendere impossibile o quantomeno laboriosa la realizzazione di copie. Così succede che alcuni CD siano ascoltabili solo da certi tipi di lettori ma non possono essere ascoltati da lettori multimediali installati sul PC, poiché un software in essi incorporato preclude l'accesso ad alcuni supporti.

Ciò ovviamente incide in modo indifferenziato anche sui casi in cui la copia sia legittima: primo fra tutti il caso della singola copia ad uso privato che chi ha acquistato legalmente un supporto audio, video, software, ha il diritto di realizzare. Tuttavia la legge è piuttosto chiara, stabilendo all'art. 71 sexies che la copia privata è consentita, ma nel rispetto di questi sistemi eventualmente applicati dal detentore dei diritti.

Questi sistemi vengono chiamati dalla legge italiana "Misure tecnologiche di protezione" e la loro applicazione è disciplinata dall'articolo 102 quater LDA.

---

67 - A tal proposito si veda ALIPRANDI, *Teoria e pratica del copyleft*, cap. 4, par. 3; disponibile anche all'url www.copyleft-italia.it/libro2.

LA NORMA

Art. 102 quater (comma 1)

I titolari di diritti d'autore e di diritti connessi [...] possono apporre sulle opere o sui materiali protetti misure tecnologiche di protezione efficaci che comprendono tutte le tecnologie, i dispositivi o i componenti che, nel normale corso del loro funzionamento, sono destinati a impedire o limitare atti non autorizzati dai titolari dei diritti.

Inoltre, la parte della legge dedicata alle sanzioni penali (di cui si è già parlato) sancisce in vari punti (artt. 171 bis, 171 ter, 174 ter) il divieto di eludere tali misure e di alterare le informazioni sul regime dei diritti.

4. - WEB 2.0, SOCIAL NETWORKING E USER GENERATED CONTENTS

Recentemente si sente sempre più spesso parlare di "web 2.0" per indicare genericamente una sorta di "seconda generazione" di Internet[68]. Più propriamente non ci si riferisce ad un nuova forma di interconnessione telematica, dato che - a ben vedere - il tipo di tecnologia su cui Internet si basa è sempre della stessa natura; ci si riferisce piuttosto ad un nuovo modo con cui gli internauti vivono e percepiscono le nuove potenzialità derivanti dall'interconnessione telematica, o ancora ci si riferisce ad un nuovo livello e ad una nuova efficacia con cui l'interconnessione telematica incide sulla società.

Per prima cosa, l'interconnessione non è più solo "affare" riservato a chi ha una certa padronanza del computer: si sta realizzando infatti una sempre crescente integrazione e convergenza tecnologica, grazie alla quale è possibile accedere a

68 - In verità la locuzione "web 2.0" non trova ancora una connotazione semantica ben definita ed è usata (o forse abusata) in vari contesti ad indicare spesso fenomeni diversi.

risorse di rete in vari modi: con il cellulare, con la tv interattiva, con il navigatore satellitare.

Ciò sta portando un consolidato radicamento culturale di questi fenomeni, rendendo la società contemporanea ormai assuefatta all'idea di una costante possibilità di accesso alle informazioni e all'idea di reciproca condivisione delle conoscenze. I sociologi chiamano questo nuovo fenomeno ***social networking***.

Tutto questo ha anche forti riflessi sul mondo del diritto d'autore, sia per la questione già affrontata della non percezione di illiceità di comportamenti indicati ufficialmente come illeciti, sia per una nuova concezione della diffusione dei contenuti creativi.

Si sente spesso parlare anche di ***user generated contents***, cioè di "contenuti generati dagli utenti", in riferimento a tutta quella fitta schiera di opere creative create e diffuse in rete da soggetti privati e non professionisti, ma che spesso possono raggiungere livelli di qualità e utilizzabilità molto elevati; si parla invece di ***open contents*** in riferimento a tutti quei contenuti che sono distribuiti in un regime di diritto d'autore più elastico (copyleft, ad esempio) e in cui l'autore incoraggia esplicitamente la copia, la diffusione e la modifica dell'opera[69].

Per citare i casi più noti, si pensi a siti web come:

- **Wikipedia.org** (enciclopedia libera creata e aggiornata direttamente dagli utenti e spesso utilizzata come fonte di informazione anche a livello didattico e giornalistico);

- **Wikimedia Commons**[70] (archivio di contenuti testuali, sonori, visivi e multimediali distribuiti in un regime di copyleft);

---

69 - A tal proposito, si veda quanto detto nel cap. II e, per una preentazione completa, si legga ALIPRANDI, *Copyleft & opencontent - L'altra faccia del copyright,* disponibile anche alla pagina web www.copyleft-italia.it/libro.

70 - v. http://commons.wikimedia.org .

- **Flickr.org** (archivio immenso di immagini digitali di vario tipo, in vari formati e con vari tipi di licenze d'uso);
- **YouTube.com** (portale su cui gli utenti possono caricare filmati di vario tipo, spesso anche contenenti materiale protetto da copyright).

In tutti questi siti, il gestore del server non attua un controllo preventivo dei contenuti, ma consente liberamente l'*upload* e si riserva di eliminare solo eventualmente e successivamente (dietro segnalazione) contenuti che violino diritti di terzi o non siano in armonia con le regole del sito.

Dunque - come riflessione conclusiva - si nota una repentina inversione di tendenza nell'impostazione culturale. Fino a qualche anno fa gli autori di opere creative nutrivano una certa diffidenza nella divulgazione attraverso Internet delle proprie produzioni, poiché la consideravano come qualcosa di pericoloso, che avrebbe impedito la giusta remunerazione del loro lavoro: in sostanza, mettere una propria creazione in rete veniva avvertito come un ingiustificato regalo senza alcuna contropartita. Di recente, invece, condividere le proprie esperienze creative è ritenuto un modo per farne accrescere il valore sociale e culturale; dunque, più il sito di un artista viene visitato, linkato, commentato, e più i contenuti ivi presenti acquisiscono visibilità e quindi valore.

L'esempio più rappresentativo è la rete **MySpace Music** dove musicisti di vario tipo possono creare la loro vetrina, scegliendo di mettere alcuni loro brani in download oppure in modalità "solo ascolto". Se ci fermassimo qui, si tratterebbe di un fenomeno già noto anche nel modello del web 1.0.; ma la forza e la novità del fenomeno sta proprio nel fatto che gli artisti possono raccogliere commenti e contatti dagli utenti e soprattutto possono effettuare link e rimandi alle pagine MySpace di altri musicisti, in modo che si crei un rapporto di

reciprocità e di condivisione. La propria creatività non è più un bene privato da tenere gelosamente sottochiave, ma diventa il miglior biglietto da visita dell'autore.

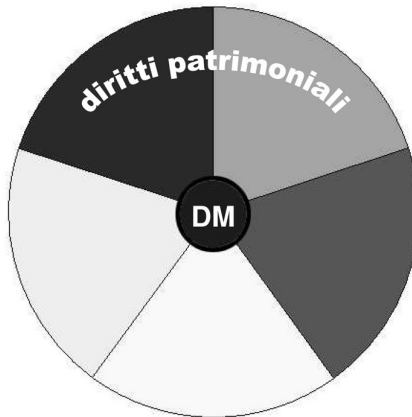
E in tutto ciò che ruolo giocano gli "antichi" soggetti imprenditoriali che si occupano delle produzione industriale e della commercializzazione dei prodotti culturali? Possono fare due cose: o trovare il modo di sposare queste nuove istanze, traendone anch'essi alcuni vantaggi (seppur indiretti); oppure, semplicemente... stare a guardare.

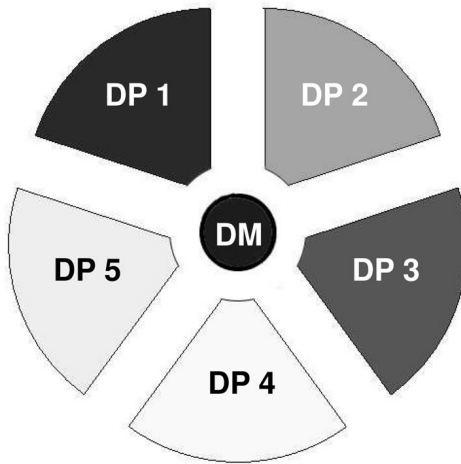
APPENDICE A
LA METAFORA DELLA TORTA

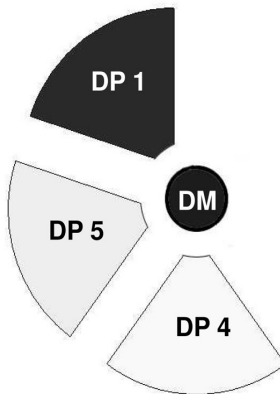
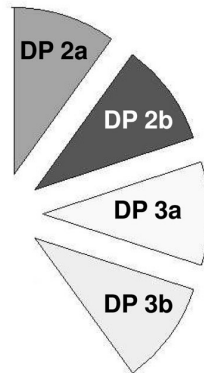
Spieghiamo ora il funzionamento del diritto d'autore
attraverso una metafora comunemente
usata a scopo divulgativo.

I diritti d’autore sono come una torta
con un nucleo di cioccolato al centro.

Il nucleo di cioccolato
rappresenta i diritto morali (DM).

Tutto il resto della torta rappresenta
i diritti patrimoniali (DP).

Il nucleo di cioccolato
non può essere in alcun modo
ceduto, distrutto o scomposto.

Tutto il resto della torta
può invece essere tagliato
in fette di dimensioni scelte
liberamente dall'autore.

L'autore può decidere di vendere
tutte le fette ad altri soggetti...

...oppure di venderne solo alcune,
tenendo per sé le altre
(ed eventualmente venderle più
avanti ad altri soggetti)

Colui che ha comprato dall'autore
quelle fette potrà decidere
cosa farne: ad esempio,
mangiarle così come sono,
oppure tagliarle in fette più piccole
per venderle ad altri soggetti.

APPENDICE B
SILLABO DELLA LEGGE 633/41

LEGGE 22 aprile 1941 n. 633 (con successive modifiche)

PROTEZIONE DEL DIRITTO D'AUTORE E
DI ALTRI DIRITTI CONNESSI AL SUO ESERCIZIO

pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n.166 del 16 luglio 1941
[fonte: www.giustizia.it/cassazione/leggi/l633_41.html]

TITOLO I - Disposizioni sul diritto di autore

CAPO I - Opere protette. *Artt. 1 - 5*

CAPO II - Soggetti del diritto. *Artt. 6 - 11*

CAPO III - Contenuto e durata del diritto di autore
SEZIONE I - Protezione della utilizzazione economica dell'opera. *Artt. 12 - 19*
SEZIONE II - Protezione dei diritti sull'opera a difesa della personalità dell'autore. Diritto morale dell'autore. *Artt. 20 - 24*
SEZIONE III - Durata dei diritti di utilizzazione economica dell'opera. *Artt. 25 - 32ter*

CAPO IV - Norme particolari ai diritti di utilizzazione economica per talune categorie di opere

SEZIONE I - Opere drammatico-musicali, composizioni musicali con parole, opere coreografiche e pantomimiche. *Artt. 33 - 37*
SEZIONE II - Opere collettive, riviste e giornali. *Artt. 38 - 43*
SEZIONE III - Opere cinematografiche. *Artt. 44 - 50*
SEZIONE IV - Opere radiodiffuse. *Artt. 51 - 60*

CAPO V - Diritti relativi alle fotografie. *Art. 87 - 92*

CAPO VI - Diritti relativi alla corrispondenza epistolare ed al ritratto.

SEZIONE I - Diritti relativi alla corrispondenza epistolare. *Artt. 93 - 95*
SEZIONE II - Diritti relativi al ritratto. *Artt. 96 - 98*

CAPO VII - Diritti relativi ai progetti di lavori dell'ingegneria. *Art. 99*

CAPO VII-bis - Titolarità dei diritti connessi. *Art. 99-bis*

CAPO VIII - Protezione del titolo, delle rubriche, dell'aspetto esterno dell'opera degli articoli e di notizie - Divieto di taluni atti di concorrenza sleale. *Artt. 100 - 102*

TITOLO II bis - Disposizioni sui diritti del costitutore di una banca dati.

CAPO I - Diritti del costitutore di una banca di dati. *Art. 102-bis*

CAPO II - Diritti e obblighi dell'utente. *Art. 102-ter*

TITOLO II ter - Misure tecnologiche di protezione. Informazioni sul regime dei diritti.
Artt. 102quater - 102quinquies

TITOLO III - Disposizioni comuni

CAPO I - Registri di pubblicità e deposito delle opere. *Artt. 103 - 106*

APPENDICE C
BREVE INTRODUZIONE AL MODELLO COPYLEFT
(articolo divulgativo)

In principio era il software

Il software nasce nel secondo dopoguerra come uno strumento direttamente funzionale all'applicazione tecnologica e dunque strettamente legato all'hardware: si può dire infatti che inizialmente ogni calcolatore contenesse le istruzioni utili a farlo funzionare. Quando i calcolatori iniziarono a diventare macchine più complesse e contemporaneamente strumenti di lavoro non più elitari ma diffusi anche al di fuori dei centri di ricerca, ecco che si pose il problema di creare dei sistemi operativi standardizzati che permettessero una maggiore fruibilità anche da parte di utenti medi. Il software divenne così un'entità a sé e di lì a poco (cioè con la diffusione di massa del computer) un prodotto commerciabile: era infatti possibile acquistare un computer (nel senso di solo hardware) e in separata sede installarvi il sistema operativo e gli applicativi che servivano all'utente (software). Nacque così la nuova esigenza di "pacchettizzare" il software e metterlo a disposizione degli utenti in una rete di distribuzione a sé stante; e fu in questa fase che le imprese avventuratesi in questo nuovo mercato iniziarono ad avvertire l'esigenza di tutelare il proprio lavoro, servendosi degli strumenti classici che il diritto industriale metteva a disposizione: il segreto industriale, il brevetto o il diritto d'autore. Per una serie di motivi e di considerazioni dottrinali su cui non esiste tuttora un

consenso unanime (e su cui non è il caso di soffermarsi in questa sede), la scelta cadde sulla tutela d'autore, chiamata "copyright" nel suo contesto originario, ovvero quello statunitense: fu infatti il legislatore americano (con il Software Copyright Act del 1980) a fare il primo passo ufficiale in questa direzione, per essere poi seguito nel decennio successivo dai legislatori degli altri paesi industrializzati.

Copyleft in ambito software

Tuttavia, un gruppo sempre più folto di informatici di vecchio stampo (i cosiddetti "hacker" nel senso però neutrale del termine, cioè di appassionati della libera programmazione), quelli per cui il software doveva rimanere uno strumento di sviluppo tecnologico più che un oggetto di marketing, opposero resistenza a questo trend ispirato ad un'ottica unicamente di profitto, volendo dimostrare al mondo che il software poteva (anzi, doveva) rimanere uno strumento il più possibile libero da vincoli giuridici e fruibile da chiunque volesse intervenire sulla sua struttura e sulle sue funzionalità.

A questo scopo era fondamentale poter sempre disporre del codice sorgente, ovvero il codice in linguaggio di programmazione grazie al quale è possibile capire la struttura del software ed eventualmente modificarlo e correggerlo. Le imprese di software invece, sfruttando i diritti esclusivi del regime di copyright, distribuivano il software solo in linguaggio macchina (codice binario), criptando il codice sorgente e rendendo così ogni operazione di modifica, aggiornamento e adattamento impossibile o quantomeno difficile.

Essendo il software ormai un'opera sottoposta a copyright ed essendo il copyright un regime di tutela che si applica automaticamente con la creazione dell'opera, gli sviluppatori che avessero voluto distribuire le loro opere liberamente avevano solo due scelte: rilasciarle esplicitamente in un regime di public domain

(ma questa scelta sarebbe stata controproducente poichè chiunque avrebbe potuto appropriarsi dell'opera e sfruttarla anche a fini commerciali, per di più criptando successivamente il codice sorgente); oppure rilasciarle sotto un particolare regime giuridico cristallizzato in una licenza nella quale l'autore, sempre fondandosi sui principi del copyright, disciplinava le modalità di utilizzo e distribuzione dell'opera.

Tale particolare regime, nato nell'ambito del progetto GNU, prese il nome emblematico di copyleft e i suoi principi cardine furono condensati in un'apposita licenza chiamata GNU General public license (GPL): essa garantiva che il software fosse liberamente eseguibile, copiabile e modificabile, e soprattutto che chiunque ridistribuisse copie di quel software o creasse altro software derivato da quel codice mantenesse il medesimo regime di licenza. Uno scaltro escamotage che garantiva la persistenza all'infinito delle libertà caratteristiche del software libero.

Dispute terminologiche: "copyleft"

L'espressione "copyleft" nasce dalla prassi goliardica di alcuni sviluppatori di software che distribuivano copie dei loro lavori riportanti la dicitura "copyleft - all rights reversed" (con una © rovesciata). In effetti il termine è molto significativo poichè racchiude un duplice gioco di parole: "left" è appunto il participio passato di "leave" (lasciare, permettere) e comunica l'idea di un regime più libero; ma è anche l'opposto di "right" (destra) e comunica un'idea di ribaltamento dei principi.

Dopo il 1989 (anno di nascita della GPL) comparvero altre licenze ispirate alla stessa filosofia, ma gli ideologi/porta-voce del progetto GNU si preoccuparono di dare al termine copyleft una configurazione piuttosto netta: ovvero nell'accezione originaria è considerata vera licenza copyleft quella che impone il mantenimento all'infinito del medesimo regime (nel linguaggio

Creative Commons, la cosidetta clausola "share-alike", cioè "condividi allo stesso modo").

Questo nuovo modello di gestione dei diritti d'autore ha avuto fin da subito grande rilevanza socio-culturale e col tempo l'espressione "copyleft", forse per la sua particolare efficacia semantica, è stata usata per indicare più ampiamente tutto questo fenomeno giuridico di rivisitazione del modello tradizionale di gestione dei diritti d'autore. E nonostante le critiche dei puristi del movimento, questo allargamento semantico è ormai un dato di fatto in gran parte della documentazione e saggistica in materia.

Dispute terminologiche: "free software o open source?"

Dato che in inglese l'aggettivo "free" significa contemporaneamente "libero" e "gratuito", è spesso passato l'equivoco che software libero fosse tutto ciò che veniva regalato. Ma a questa stregua sarebbero rientrati in tale categoria anche i software "trial-version" oppure "freeware", distribuiti a scopi puramente commerciali e comunque senza disponibilità del codice sorgente. Tale confusione era assolutamente da evitare. Inoltre la diffusione di questo messaggio da un lato sviliva il software libero che appariva come il "fratello povero" del software proprietario (quando invece si trattava il più delle volte di software di grande pregio e affidabilità); e d'altro canto incuteva un timore di fondo nei confronti di alcune imprese che avrebbero voluto investire risorse economiche anche nello sviluppo di software libero.

Fu così che nel 1998 alcuni attivisti del settore cercarono di dare un nuovo volto al fenomeno rendendolo in un certo senso più appetibile al mondo imprenditoriale. L'idea era quella di puntare non più tanto su aspetti etici di libertà e condivisione quanto piuttosto sulle caratteristiche e i vantaggi tecnici di questo tipo di software. Nacque dunque il termine indubbiamente efficace "open source" (cioè "codice sorgente aperto") e la Open Source Initiative, un progetto guidato da Eric Raymond che si sarebbe occupato di

vigilare sul corretto uso di questo termine e dunque di verificare che le varie licenze emerse in quegli anni mantenessero alcuni parametri di base.

Si creava così una dicotomia, tuttora insanata, fra conservatori (fedeli al paradigma originario voluto dalla Free Software Foundation) e innovatori (aperti alle nuove prospettive di marketing). Una divisione spesso puramente teorica e basata su argomentazioni etico-filosofiche, dato che nella maggior parte dei casi il software "open source" è anche "free software" e ad ogni modo si tratta di due mondi paralleli che tra l'altro di dirigono nella stessa direzione.

Copyleft in ambito content:
la documentazione tecnico-informatica

Con la diffusione del software libero e del software open source anche in un circuito commerciale e di massa, ci si è spesso trovati di fronte ad un paradosso: tutta la documentazione (istruzioni tecniche, manuali, presentazioni) relativa al software libero e prodotta dagli stessi sviluppatori, veniva editata in un regime di copyright tradizionale.

Molti autori, soprattutto i "guru" del movimento (primo fra tutti Richard Stallman) pubblicavano i loro articoli d'informazione e sensibilizzazione accompagnati da una breve nota di copyleft che suonava più o meno così: "è permessa la copia letterale dell'opera con ogni mezzo a condizione che venga riportata questa nota". In questo laconico disclaimer si condensa in effetti molto efficacemente il senso pratico del modello copyleft persistente; dal punto di vista giuridico però tale laconicità poteva essere foriera di abusi e interpretazioni fuorvianti. Tra l'altro l'uso di questa nota nel caso di documentazione poteva non essere particolarmente appropriato poichè non si contemplava la possibilità di modifica dei contenuti dell'opera: possibilità determinante trattandosi di manuali

di software liberamente modificabile, oltre che liberamente copiabile.

Alcuni autori scelsero di applicare la GPL anche alle opere di documentazione, ma come è già emerso si tratta di una licenza pensata e palesemente riferita ad un'opera tecnico-funzionale come il software. Ecco che nel 2000 nacque (sempre in seno al progetto GNU) la Free Documentation License: una licenza appositamente pensata per le opere letterarie, dunque una delle prime licenze copyleft in ambito content e non solo strettamente software.

Copyleft in ambito content: le opere artistico-espressive in generale

Sulla scia di questo nuovo spiraglio apertosi in ambito informatico e più in generale della diffusione massiccia di Internet, in quegli anni (cioè dalla fine degli anni Novanta) si attivarono alcuni progetti di promozione della libera circolazione delle informazioni e delle opere creative. Ogni progetto propose la propria "ricetta" per sdoganare i principi del copyleft anche in quell'ambito non più strettamente informatico: nacquero così alcune licenze come - per citarne solo alcune - la Open Publication License (del progetto OpenContent), la OpenAudio License (della Electronic Frontier Foundation), la OpenMusic License (del progetto tedesco OpenMusic), Licence Art Libre (del progetto francese Art Libre).

Fu però un gruppo di giuristi di Stanford (capitanati dal professor Lawrence Lessig) a fare il passo più determinante in questo senso, con l'attivazione del progetto Creative Commons e la diffusione nel 2002 delle relative licenze: queste licenze erano pensate in modo da poter funzionare per tutti i tipi di opere creative e in modo da poter essere tradotte e possibilmente adattate ai vari ordinamenti giuridici. Tra l'altro la loro struttura si articolava in clausole modulari che permettevano all'autore di decidere quali usi consentire per la sua opera, a quali condizioni e in quali contesti: in

poche parole, consentivano all'autore di graduare la libertà di utilizzo dell'opera, chiarendone le condizioni.

Il senso del copyleft in sintesi.

Cercando di dare una definizione semplice e chiara al concetto di copyleft, possiamo dire che si tratta di un modello alternativo di gestione dei diritti d'autore, che opera - a differenza del modello tradizionale - in un'ottica non esclusiva e non standardizzata e che deriva originariamente dalla libera scelta dell'autore. Esso si realizza in concreto grazie all'applicazione di alcuni contratti-licenza che disciplinano la diffusione dell'opera e chiariscono a quali condizioni essa può essere condivisa, modificata, commercializzata.

I principali effetti di tale modello sono:

- *disintermediazione*, nel senso che è l'autore stesso a decidere a priori alcune regole relative alla diffusione della sua opera e tali regole sono rivolte a tutta la comunità degli utenti, senza più necessità di un soggetto imprenditoriale che si occupi della distribuzione e commercializzazione dell'opera (editore, produttore, etc.);

- *riequilibrio*, nel senso che, qualora ci fosse comunque l'interazione di un soggetto imprenditoriale (cosa spesso auspicabile), gli equilibri contrattuali relativi ai diritti sull'opera verrebbero ampiamente ridefiniti, spostandosi maggiori prerogative nella sfera dell'autore e creandosi maggiori libertà nella sfera dell'utente finale;

- *elasticità e differenziazione*, nel senso che in questo modello ogni opera ha un suo specifico regime giuridico e tale regime può strutturarsi in modo decisamente più elastico e dinamico, così da adattarsi meglio alla nuova (e in continua evoluzione) compagine del mondo della comunicazione multimediale;

- *sostenibilità economica*: grazie a queste sue caratteristiche, tale paradigma riesce a realizzare un ideale di modello economico sostenibile, tanto nel mondo informatico (ne è la prova da più di un

decennio il successo anche economico del software open source) quanto nel mondo della produzione intellettuale in generale.

BIBLIOGRAFIA

Per approfondire i vari argomenti trattati, oltre alle fonti citate in nota all'interno del testo, si consiglia di fare riferimento ai seguenti testi e siti web.

Manuali istituzionali

AUTERI, FLORIDIA, MANGINI, OLIVIERI, RICOLFI, SPADA, *Diritto industriale - Proprietà intellettuale e concorrenza,* Giappichelli, II ed., 2005.

UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi. Scritti. (Quaderni di AIDA)*, Giuffrè, 2003.

Manuali applicativi

CARETTA, DI CICCO, SUCCI, *Il diritto d'autore: tutela penale e amministrativa*, Experta, 2006.

CHIMIENTI, *Il diritto d'autore nella prassi contrattuale*, Giuffrè, 2003.

MARANDOLA, *Manuale di diritto d'autore a uso di biblioteche, centri di documentazione e archivi [vol.1]*, DEC, 2004.

MICCICHÈ, *Legislazione dello spettacolo. Cinema, musica, teatro*, Artemide, 2006.

Argomenti specifici

BORGHI e MONTAGNANI, *Proprietà digitale. Diritti d'autore, nuove tecnologie e digital rights management*, EGEA, 2006.

CASO, *Digital Rights Management. Il commercio delle informazioni digitali tra contratto e diritto d'autore*, CEDAM, 2004.

DE ANGELIS, *La tutela giuridica delle opere musicali digitali,* Giuffrè, 2005.

PASCUZZI e CASO, *I diritti sulle opere digitali. Copyright statunitense e diritto d'autore italiano*, CEDAM, 2002.

Approcci alternativi/innovativi

ALIPRANDI, *Copyleft & opencontent - L'altra faccia del copyright*, PrimaOra, 2005 (disponibile anche in versione elettronica su www.copyleft-italia.it/libro).

ALIPRANDI, *Teoria e pratica del copyleft - Guida all'uso delle licenze opencontent*, NDA press, 2006 (disponibile anche in versione elettronica su www.copyleft-italia.it/libro2).

ALIPRANDI (a cura di), *Compendio di libertà informatica e cultura open*, PrimaOra, 2006 (disponibile anche in versione elettronica su www.copyleft-italia.it/compendio).

FISHER, *Promises to Keep*, Stanford University Press, 2004.

GRUPPO LASER, *Il sapere liberato*, Feltrinelli, 2005 (disponibile anche in versione elettronica su www.copyleft-italia.it/libro).

LESSIG, *Il futuro delle idee*, Feltrinelli, 2006 (disponibile anche in versione elettronica su www.copyleft-italia.it/pubblicazioni).

LESSIG, *Cultura libera. Un equilibrio fra anarchia e controllo, contro l'estremismo della proprietà intellettuale*, Apogeo, 2005 (disponibile anche su www.copyleft-italia.it/pubblicazioni).

ZICCARDI, *Libertà del codice e della cultura*, Giuffrè, 2006.

Siti web

www.copyleft-italia.it - panoramica completa sul mondo del copyleft e degli approcci alternativi al diritto d'autore.

www.creativecommons.it - il sito italiano del Progetto Creative Commons.

www.dirittodautore.it - sito di informazione su tutti gli aspetti teorici e applicativi del diritto d'autore.

www.scarichiamoli.org/main.php?page=faq2 - utili F.A.Q. sul diritto d'autore in generale

www.siae.it/faq_siae.asp - informazioni di base sul diritto d'autore e sul ruolo della S.I.A.E.

www.dirittoproarte.com - sito dedicato alla tutela dei diritti di autori, artisti e operatori dello spettacolo

L'AUTORE

Simone Aliprandi è laureato in Giurisprudenza e laureando in Scienze della pubblica amministrazione. Svolge attività di consulenza nel campo del diritto dell'editoria e della produzione culturale, nonché attività di formazione presso svariati enti pubblici e privati.

Dal marzo 2005 è l'ideatore e il responsabile del progetto Copyleft-italia.it, osservatorio virtuale impegnato nell'informazione e nella divulgazione in materia di modelli innovativi di diritto d'autore.

Ha già pubblicato diverse opere su queste tematiche, tutte disponibili in versione digitale alla pagina web www.copyleft-italia.it/libri.

Maggiori informazioni sulle sue attività e i suoi recapiti (per consulenze, per la realizzazione di progetti editoriali o per l'organizzazione di seminari) si trovano al sito personale www.copyleft-italia.it/ali.

IL SITO COPYLEFT-ITALIA.IT

Il sito www.copyleft-italia.it è il contenitore e l'amplificatore di tutte le iniziative del Progetto Copyleft-italia.it. Su queste pagine è possibile trovare un completo archivio di materiale informativo sul fenomeno del copyleft sia in ambito informatico che in ambito di contenuti creativi, nonché i link ai principali progetti attivi in questo settore.

presenta e consiglia

Copyleft & opencontent - l'altra faccia del copyright
di Simone Aliprandi - edito da PrimaOra nel marzo 2005
€ 12 - pp. 176 - cm 15x21 - ISBN 88-901724-0-1

Un testo completo e onnicomprensivo riguardante la nuova cultura open-source e opencontent, derivata dall'avvento rivoluzionario di Internet e della multimedialità. Si raccolgono gli elementi storici che hanno portato l'informatica sulla strada di GNU/Linux e del software libero in generale e si commentano nel dettaglio i principi giuridici nati da tale filosofia; inoltre si esaminano e ipotizzano i riflessi che essa può apportare nell'ambito della creatività in senso più ampio. E' questo il panorama in cui si realizza la dicotomia fra il copyright tradizionale e il suo più interessante "figlio degenere": il copyleft, innovativo modello di gestione dei diritti d'autore.

Compendio di libertà informatica e cultura open
a cura di Simone Aliprandi; con articoli di E. Bello, M. Biagiotti, M. Carboni, D. Molino, B. Perens, A. Rubini, R. M. Stallman
edito da PrimaOra nel febbrario 2006
€ 8 - pp. 176 - cm 14x21 - ISBN 88-901724-3-6

Una completa antologia di articoli e documenti (esplicati e commentati) per affacciarsi a questa interessante cultura emergente.
Contiene materiale relativo a temi come il copyleft e i nuovi modelli per il diritto d'autore, i brevetti software e i relativi problemi, il progetto GNU e la Free Software Foundation, il software Open Source, i sistemi GNU/Linux, Creative Commons e l'opencontent in generale.

Teoria e pratica del copyleft
Guida all'uso delle licenze opencontent
di Simone Aliprandi - edito da NDA Press nel maggio 2006
€ 12 - pp. 160 - cm 14x21 - ISBN 88-89035-14-5

Dopo l'introduzione storica e teorica compiuta in "Copyleft & opencontent", Aliprandi ci offre una guida pratica con utili suggerimenti per applicare licenze opencontent (Creative Commons e simili) al mondo dell'editoria, della discografia e della creatività multimediale.
Si tratta ormai di una prassi diffusa e sempre più in espansione che ridefinisce i paradigmi tradizionali del diritto d'autore. Molti autori di tutto il mondo per libera scelta preferiscono diffondere le loro opere in un regime di copyright più elastico e meno standardizzato: le licenze sul modello copyleft sono appunto lo strumento ideale per poterlo fare e questo libro ci spiega dettagliatamente come utilizzarle, mettendo a fuoco gli aspetti tecnico-giuridici del fenomeno.

informazioni specifiche su queste pubblicazioni al sito
www.copyleft-italia.it/libri

Nonostante il particolare regime
di copyright di questo libro ti
consenta di riprodurlo liberamente,
considera l'ipotesi di acquistarne
una copia originale.
Il prezzo di copertina
particolarmente basso
fa sì che l'originale costi
meno di una copia artigianale.
Avresti così un oggetto
più gradevole e maneggevole
e contemporaneamente sosterresti
questo tipo di editoria.

Questo libro è stampato
in carta riciclata.
Crediamo che le risorse rinnovabili
siano la giusta strada da seguire
e ne vogliamo promuovere l'uso.

i responsabili editoriali